BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO · ROMA
ANNO X - NUMERO 7 - LUGLIO 1949

Sommario

Direzione: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829-859.963 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580.705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800

Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO X - NUMERO 7 - LUGLIO 1949

Tipo e individuo nel cinema e nel teatro

Partiamo dalla considerazione d'un concreto problema attuale. Perché alcuni tra i piú valorosi registi contemporanei — soprattutto italiani — tendono a eliminare l'attore professionista? E anzitutto: che cosa vuol dire, esattamente, attore non professionista?

Evidentemente non significa attore nuovo, inedito. Questo si è sempre fatto: il bisogno di nuovi volti, come si suol dire, cioè — meglio — di espressioni d'arte diverse dalle consuete, è cosí vivo e perentorio, che è frenato solo, per ragioni pratiche, dalla necessità di assicurarsi *a priori* l'esito finanziario d'un film, facendo assegnamento su attori già lungamente collaudati. (Lo spettatore, sia detto tra parentesi, non ama il vecchio per il vecchio, ché anzi vorrebbe sempre nuovo; ma il vecchio — negli attori, nella trama, nell'impostazione stessa del film — lo aiuta a comprendere piú facilmente. L'ideale per lui è il nuovo che parta da solide basi, e accenneremo subito quali; cioè, in sostanza, è sempre il vecchio problema; quello che Pindemonte, traducendo Chénier, sintetizzava per il suo Foscolo nella formula: « Antica l'arte — Onde vibri il tuo stral, ma non antico — Sia l'oggetto in cui miri ». Il nuovo non può rinnegare la tradizione). Ora è ovvio che se un regista scopre un attore in un fattorino di tram, in un impiegato di banca, insomma in una persona incontrata magari per caso ed esercitante un'attività lontanissima dalla cinematografica: e se l'esperienza conferma questa sua felice scoperta; egli non ha fatto altro che creare un nuovo attore, destinato, quali che siano le sue origini, a diventare immediatamente professionista, proprio in virtú del successo riportato dall'insegnamento, sia pure accelerato, impartitogli dal regista stesso. Ho letto che il bambino, veramente mirabile, scoperto da De Sica per il suo, a mio avviso, stupendo *Ladri di biciclette,* è stato scritturato per un altro film. Ecco che quel bambino non è piú nuovo, è diventato un collega di Ruggero Ruggeri, senza piú nulla che lo distingua da questo, a parte naturalmente l'enormemente minore esperienza, e le diversissime possibilità personali.

Ma quando precisamente l'uomo della strada, chiamato a recitare, si cambia in professionista? Quale il momento della metamorfosi? A rigore, egli è già professionista nell'istante in cui si accinge a girare la seconda scena. Ha già alle sue spalle un insegnamento, sia pure rudimentale, un'esperienza, sia pure brevissima; ha già fatto di sé stesso un modello. L'attore veramente vergine non esiste in realtà: se non sia, poniamo, lo spettatore d'una partita di calcio che si dispera per la sconfitta della squadra del suo cuore e sia sorpreso dall'obiettivo nell'atteggiamento di

questa sua disperazione, senza che egli lo sappia. Ma questa inquadratura potrà essere istruttiva e curiosa e interessante; ma arte non è, in sé. Potrà diventarlo eventualmente, se farà corpo con altre inquadrature simili e diverse, in servizio d'un'unità superiore, in obbedienza a una volontà precisa d'arte, che nel nostro caso potrà essere quella del fotografo-regista o del montatore del film, che si serve di fotografie staccate come di materiale grezzo che egli elabora. Comunque, lasciamo star questo: e contentiamoci di dire che il dilettante diventa professionista dal suo secondo film in poi. Allora la sua esperienza sarà piú organica, l'insegnamento da lui ricevuto piú compiuto, soprattutto il modello di sé stesso sarà perfezionato sulla pietra di paragone delle reazioni degli spettatori. Se cosí è, ne viene la conseguenza che attore professionista non può aversi al massimo che per un solo film: a ogni film nuovo, nuovi volti e nuove anime.

E' appunto quello che si propongono di fare i registi di cui stiamo parlando. Ma perché se lo propongono?

La risposta volgare è pronta: per raggiungere una maggiore verità, una piú perfetta aderenza alla realtà. Ma tutti sappiamo, e quei registi lo sanno meglio di noi, che la realtà che essi vogliono rendere non è quella bruta; il loro scopo non è strettamente documentario e, diciamo cosí, storiografico (di storiografia magari contemporanea, s'intende); ma essi vogliono esprimere la loro realtà; piú esattamente, darci una loro interpretazione della realtà. Cioè non vogliono esprimere altro che sé stessi; come qualunque artista. E allora, essi tolgono di mezzo l'ultimo diaframma che si frappone tra sé e la loro opera: vogliono essere soli e liberi. Questa loro esigenza non è dunque che il coronamento del processo di dittatura del regista. Il quale, dopo aver polverizzato o ridotto a ruolo secondarissimo il soggettista, lo scenografo, il musicista, lo stesso sceneggiatore, elimina ora anche l'attore. Tutto materiale grezzo nelle sue mani; tutto si assomma in lui; il cinema è lui. E non si può dire che, come regista, egli con ciò non sia nel suo pieno diritto; direi anzi che esercita un suo preciso dovere d'artista. Solo dell'arte si può dire che essa o è quanto piú possibile personale, cioè dittatoriale, o non è.

Ma perché l'attore professionista rappresenta per il regista un ostacolo maggiore che il non-professionista? S'intende bene: quanto piú bravo e acclamato è l'attore, quanto piú formata la sua personalità, tanto meno egli s'adatta a essere maneggiato e piegato da un altro. A prescindere da questioni di prestigio personale, da impossibilità pratiche che non starò certo a illustrare, la resistenza dell'attore alla volontà del regista è proporzionale alla sua autonoma volontà d'arte. Ma la maggiore malleabilità del non-professionista non basterebbe da sola a spiegare la presenza, che costringe il regista a rinunciare a una collaborazione che potrebbe riuscire, e riesce, di fatto, tra i contrasti, preziosa. Il regista sa che egli deve esprimersi sempre attraverso un'altra anima; e questa, per quanto docile e suggestionabile sia, è appunto un'altra anima. L'assoluto della sua creazione individuale, nel cinema, non è raggiungibile. Il suo assoluto lo può raggiungere soltanto — e neppure compiutamente — il poeta quando è

solo dinanzi al suo foglio, il pittore al suo cavalletto, il musicista al suo piano. Lui, il regista, deve venire a patti, a un compromesso.

Se considerate bene, egli non cerca affatto un attore-fantoccio, che non gli servirebbe a nulla; ma semplicemente un uomo che non preesista, come artista, alla sua creazione, con una sua fisionomia preformata e in un certo modo immutabile; che non sia obbligato, dalla responsabilità verso il suo passato, a un determinato atteggiarsi, parlare, respirare, vivere. Mentre tanti altri adattano sé stessi a un attore preesistente, egli cerca di fare l'opposto, di trovare un attore adatto o adattabile a sé, anzi adatto o adattabile a quel particolare aspetto di sé stesso che in quel certo momento vuole esprimere; non cerca una trama per un attore, ma un attore per una trama, per la sua trama. Anche per questo l'attore non professionista non può darci che un film solo, non può servire che quell'unica azione per la quale il regista lo ha ricercato. La sua verginità consiste nella sua *individualità*, senza ieri e senza domani. Eccoci finalmente giunti al punto dove volevamo arrivare: il nuovo regista fugge il tipo, cerca affannosamente l'individuo.

Tutto ciò sembra novità, e lo è veramente, in quanto l'esigenza è originalmente sentita, e precisata nei termini concreti d'un'arte nuova, d'una tecnica modernissima. Ma è, insieme, il rinnovarsi d'una vicenda, della quale è tutta piena la storia del teatro e, in certo senso, della letteratura. Vicenda senza esito, perché il problema di raggiungere l'individuo, evitando il tipo, è insolubile. I due termini sono, nell'arte, strettamente congiunti, perché essa, per sua natura, tende all'universale, ma questo non può raggiungere se non attraverso il particolare.

Don Chisciotte è Don Chisciotte, lui e nessun altro; Amleto è Amleto, e non ci può essere altro uomo che gli somigli. La loro individualizzazione è perfetta: in ciò sta la grandezza delle loro figure. Ma, insieme, noi ritroviamo nel fondo della nostra anima quella particella di donchisciotte o di amletico che ciascuno ha in sé; e perciò ci ritroviamo, ci riconosciamo in quegli individui, lontanissimi pure, come siamo, dagli specifici problemi che li facevano agire o non agire. Insomma, quegli individui sono anche dei tipi; tanto è vero che, nel concreto svilupparsi delle vicende letterarie essi diventano qualcosa di piú dei tipi generici di umanità: diventano prototipi poetici, modelli tecnici.

Ma pensate ancora: al di sotto di ogni arte c'è, e ci deve essere, una convenzione, tra autore e goditore dell'opera. C'è persino nella poesia: bisogna che ci sia un terreno comune, nel quale poeta e lettore concordino e si ritrovino: l'uno accenna e l'altro comprende e consente. E' quello che noi chiamiamo lingua poetica, è la « letteratura », nel senso di bagaglio mistico, tecnico-stilistico, culturale, che il Romanticismo rifiutò (giungendo, di deduzione in deduzione, sino alla negazione stessa della poesia, sino alla pagina bianca: l'ineffabilità è un postulato logicamente ineliminabile della posizione romantica). Ma è un assurdo. Come l'oro non è godibile, nella sua bellezza concreta, senza una lega con un metallo meno nobile, cosí la poesia senza letteratura, senza elementi strutturali, senza compromessi tecnici, non è concepibile; è una semplice astrazione. Non esiste.

Tale convenzionalità, ineliminabile da ogni arte, è naturalmente massima nel teatro e nel cinema. D'una donna d'aspetto angelico e diafano io non posso farne sulla scena una succhiatrice di maschi, anche se nella vita per avventura lo è. Il teatro e il cinema hanno bisogno di schematizzare per rendere immediatamente percepibile allo spettatore le qualità proprie del personaggio. Debbono sintetizzare, e quindi in un certo senso esagerare lineamenti, salvo a sfumare dopo, ma partendo da un dato certo e accettato. Il romanziere ha agio di accumulare lentamente specificazioni su specificazioni, sfumature su sfumature; e sono queste che alla fine, nel loro insieme, caratterizzano il personaggio. Il cineasta deve invece orientarci di colpo in poche inquadrature. Ecco perché il cinema tende invariabilmente al tipo; ecco perché anche l'attore improvvisato diventa immediatamente tipo. Aggiungete che il cinema è programmaticamente universale; anche se, nella maggior parte dei casi, è costretto a ripiegare su posizioni assai piú modeste, esso si propone di parlare a uomini di tutto il mondo, diversissimi tra loro; deve parlare un linguaggio a tutti comprensibile, e perciò schematico, elementare almeno in partenza. Fa appello pertanto ad alcune proposizioni-base, nelle quali ognuno, sotto i piú diversi cieli, possa riconoscere gli elementi della sua propria umanità. Gli uomini-tipo non esistono nella realtà, d'accordo; ma costituiscono la base indispensabile di quella convenzionalità a cui accennavamo. Ricordate i *Sei personaggi* di Pirandello: essi sono uomini, cosí come li ha concepiti il drammaturgo che li ha creati, e hanno una loro anima non perfettamente definita, non schematizzata, come è l'anima degli uomini e come è balenata all'intuizione somma del drammaturgo; hanno una loro vicenda, che non si può concludere in una regola scenica, che è tutta un blocco, non si può dividere in scene e in quadri. E tuttavia, se vogliono vivere scenicamente, debbono sottostare a quelle regole, parlare un linguaggio che gli spettatori possano comprendere. Il grido della madre, quel grido di angoscia umana — diciamo cosí, allo stato puro, al di qua dell'arte — diventa un'altra cosa, falsa, per il solo fatto d'essere artificiosamente isolato, posto a conclusione di un atto. E pure è quel grido conclusivo, è proprio la « falsità » che imprime nello spettatore il brivido che, in sostanza, il drammaturgo voleva destare. Gli individui-personaggi della commedia pirandelliana si rifiutano di diventare tipi, ma tipi li vuol far diventare il regista (allora si chiamava ancora direttore-capocomico); giacché, se la vita si rifiuta d'essere tipicizzata, il teatro o il cinema o tipicizzano o non sono.

Se dicessi: si tratta d'una « formula totalmente accettata e cordialmente salutata, che *fa* d'ogni *opera* come una strofa di variabile contenuto ma di rigida forma », si potrebbe forse pensare che io alluda a certi, a troppi film di Hollywood. E' invece una frase di Mario Apollonio, e si riferisce alla commedia dell'arte. Per quanto ignorante di cose cinematografiche, io so che la somiglianza tra quella commedia e il cinema è stata già da molto tempo avvistata e commentata; tuttavia penso che sarebbe bene meditarci ancora su.

Alle origini del teatro, i caratteri che è da supporre fossero al principio individualizzati al massimo, ecco che, diventati tipi, prolificano, si fis-

sano per secoli: il giovane innamorato, il servo furbo, il vecchio avaro, il soldato fanfarone. E i tipi a loro volta producono i ruoli fisici: le primedonne, i primi e secondi amorosi, i padri nobili eccetera: come ancora erano chiamati mezzo secolo fa.

Tuttavia, la fissazione del ruolo presuppone la costituzione d'una compagnia. Finché, risorto il teatro in Occidente, esso fu gestito da dilettanti, i ruoli, pur essendo già formati, perché *in nuce* nella stessa natura di qualunque teatro, furono ancora estremamente labili. Se un attore recita una sola volta in vita sua, il tipo non può evidentemente formarsi. E tanto meno il ruolo. E' appunto quello che cercano di ottenere Rossellini o De Sica. Ma per allora il cammino era inverso: quando i dilettanti senesi della Congrega dei Rozzi son chiamati a recitare fuori della loro città, e passano da una ad altra commedia del loro repertorio, il cammino verso il professionalismo è cominciato; e non ci si fermerà se non con la costituzione formale, davanti a notaio, alla metà del Cinquecento, di vere e proprie compagnie di comici professionisti. Nasce allora, propriamente, il teatro moderno, non solo come organizzazione sociale, ma proprio come arte, che risponda a determinate esigenze e abbia una propria tecnica. E col teatro, nasce la tipicizzazione degli attori, che raggiunge il suo massimo, come è noto, nella tradizionalità fissa persino delle vesti, delle parlate, della presentazione esterna. Insomma, l'avvento del professionismo porta addirittura alle maschere. Ma non bisogna credere che l'attore prenda dall'esterno una maschera, e l'adotti; al contrario — sempre entro i limiti tradizionali — ognuno crea la sua maschera, a cui dà il proprio nome, e le rimane fedele solo perché non può fare a meno d'essere fedele a sé stesso. La signora Isabella Andreini crea la maschera d'Isabella; cosí il signor Chaplin crea la maschera di Charlot. So bene che il raccostamento è tutt'altro che nuovo: ma pensate che a questa maschera Chaplin giunge non attraverso la tipicizzazione, ma per mezzo dell'individualizzazione massima di sé stesso. Avendo raggiunto la sua verità, egli ne resta gloriosamente prigioniero, persino per quanto riguarda il tubino e il bastoncello. Il piú recente film di Chaplin, che sembrerebbe smentire questa fedeltà al tipo, ne è invece la piú chiara conferma. Infinite, ricchissime variazioni; ma la sostanza è fissata una volta per sempre. Ora, come volete che un regista possa ricorrere a un attore simile (anche se di assai minore potenza) perché interpreti la sua realtà? E infatti Chaplin è il regista di sé stesso. Come i vecchi attori della commedia dell'arte, che, nell'estrosa loro inventività di episodi, di lazzi, cioè di variazioni, per restare fedeli alla loro realtà, avevano non abolito il regista, ma lo avevano fagocitato: erano attori-registi. Ora, al contrario, il regista, tenta di fagocitare l'attore, immedesimandolo di sé.

Abbiamo detto che il tipo è fuori della vita vera, è una convenzione, un'astrazione. In tram o al caffè possiamo magari incontrare un signor Chaplin, ma non incontreremo mai Charlot. Ed ecco che, dopo tanta vittoriosa vitalità della commedia dell'arte in tutta Europa, questo apparve chiaro. Gli uomini non si riconobbero piú, neppure per ischerzo, nelle vecchie maschere. Ad esse il genio sostituisce Tartufo, Mirandolina; cioè, come si disse, caratteri, cioè individui. Molière e Goldoni vogliono anch'essi ade-

rire alla realtà, spezzare in certa guisa il professionismo anche se non osano tornare al dilettante. Goldoni cerca un attore che si adatti al gondoliere della realtà, non pensa — né lo potrebbe — di trasportare addirittura lo stesso gondoliere sulla scena. Ma la direzione di marcia è la stessa. Al professionista, Molière e Goldoni impongono i loro testi, e questi sono l'uno dall'altro diversi: gli impongono cioè di sdoppiarsi, anzi di moltiplicarsi, di rinunciare nei limiti del possibile alla sua fissità, per aderire di volta in volta a realtà sempre nuove. Piú audacemente, come i tempi ora permettono, i nuovi registi, constatata l'impossibilità dello sdoppiamento, sdoppiano e moltiplicano le persone fisiche. Essi sono forse inconsapevoli d'aver cosí illustri predecessori.

A quell'ostinato, e tutto sommato simpatico brontolone che fu Carlo Gozzi, a quel bastian-contrario in ogni decisione, a quel rivoluzionario della conservazione — permettetemi il non gratuito bisticcio — , la novità goldoniana non andò affatto a genio. Egli rimproverò al suo grande concittadino la copia « materiale », egli diceva, della realtà, lo accusò di raccattare un « mendicume di verità ». Non vi sembra di sentire, in queste parole del vecchio Gozzi, un'eco *ante litteram* di recenti polemiche sul neorealismo cinematografico italiano? Eppure non si può negare ché Gozzi, se aveva torto marcio per quel che riguardava propriamente Goldoni, non aveva tutti i torti in linea generale. Allo stesso modo può darsi che gli oppositori di Rossellini e De Sica abbiano torto (io lo credo) nel giudicare le loro opere specifiche, nella valutazione che essi fanno dell'arte loro; ma che l'opposizione, in linea generale, contenga qualche granello di verità, non par dubbio.

Non dobbiamo credere che Gozzi contrapponesse consciamente i diritti della fantasia, il fascino dell'abbandono al sogno, al realismo troppo obiettivo, troppo — diremmo oggi — fotografico. A tanto egli non poteva arrivarci: occorrerà che passi tutto il fiume romantico e idealistico perché si veda la riva di quella per noi ovvia proposizione. Non ci arriverò, anche se le sue geniali bizze furono interpretate press'a poco cosí dai sopravvenuti romantici tedeschi. Ma in confuso, *in nube,* egli intuí che la realtà nell'arte non è raggiungibile se non attraverso un'elaborazione di essa da parte dell'artista: elaborazione dunque fantastica. Il suo torto sta, come dicevamo, nel non aver capito che tale elaborazione era stata appunto compiuta da Goldoni, nell'aver prestato troppa fede alle ingenue dichiarazioni di questo, che andava vantandosi di aver tratto pari pari il suo linguaggio scenico, o i gesti dei suoi personaggi, dal linguaggio e dai gesti, attentamente studiati, dei concittadini viventi con lui.

Immaginiamo che i nuovi registi riescano ad eliminare l'attore professionista. D'accordo: Dina Galli, osservò una volta Silvio d'Amico, è restata sempre Scampolo: tutt'al piú — possiamo aggiungere oggi — una Scampolo invecchiata, Felicita Colombo. Elsa Merlini è inchiodata, per restare nel cinema, alla sua vecchia, gradevole ma mediocre *Segretaria privata:* me ne dispiace per lei, che mi dicono se ne addolori molto. Tant'è: anche se ella eroicamente si trasforma, il pubblico non riesce ad accettarla durevolmente nel nuovo ruolo: la sua voce, i suoi gesti, gli scatti dell'una e degli altri richiamano irresistibilmente gli spettatori di *Piccola*

città alle innumerevoli commedie leggere alle quali quella voce e quei gesti sono definitivamente annessi; e *Piccola città*, senza colpa dell'attrice, ne è menomata. Tutto vero; e l'abolizione del professionista vuol appunto superare questo impedimento. Ma, abolito l'attore-tipo, resta un'altra tipizzazione; quella delle vicende, degli ambienti, dei temi. Ed è ugualmente fatale, perché fa parte di quel bagaglio convenzionale, ingombrante, quanto si vuole, ma ineliminabile. Come nel teatro antico non c'erano soltanto il vecchio avaro e il giovane innamorato — i caratteri tipo — ma questi s'incontravano e si scontravano in un certo numero ristretto di combinazioni — le situazioni tipo, — in un ambiente predeterminato, in un clima fantastico, insomma, nella sua sostanza uniforme; come le scene e i lazzi dei comici dell'arte non presupponevano solo la fissità delle maschere, ma anche quella delle trame; come lo stesso teatro goldoniano, coi suoi mille diversi personaggi, ha un protagonista solo, Venezia, e propriamente la Venezia bonaria, quale poteva essere vista da quel tipico arcade che fu Carlo Goldoni, il quale dunque è il vero, unico protagonista; cosí, oggi, i registi possono abolire l'attore a piacer loro; ma, eliminato il carattere-tipo, resterà la situazione-tipo, l'ambiente-tipo; e anche se riuscissero a eliminare questi, resterebbe sempre il clima fantastico-tipo: quello che essi stessi hanno creato. Ma nemmeno l'attore è eliminato: esso è, come abbiam detto, fagocitato dal regista, che è lui attore, anzi tutti gli attori. Raggiunta la sua verità, se ha la fortuna di raggiungerla, ecco che anche lui ne è prigioniero. Per esser coerenti con le premesse, vorremmo allora concludere che l'ideale sarebbe non solo che ogni attore recitasse in un unico film, ma che anche ogni regista dirigesse un film solo. Vedete che si arriva all'assurdo. Con che non si vuol dire che il regista (come già l'attore) sia condannato a ripetersi stucchevolmente, che non possa invece continuamente arricchirsi, produrre altre opere belle o bellissime, e anche nuove: ma nuove solo nei limiti invalicabili della sua stessa creatività.

Resterebbe un'altra via, per evitare il tipo: che l'artista-regista rinunciasse a questa sua creatività, uscisse da sé stesso, abdicasse alla sua personalità, per farsi registratore sagace e diligente d'una verità obiettiva (se esiste): questa sí che sarebbe perennemente mobile. Ma anche questa è conclusione per assurdo. Non c'è attività umana che non rechi traccia della persona che l'ha creata; anche la fotografia per tessera da poche lire reca l'impronta dell'artigiano che l'ha eseguita. Ma anche se fosse possibile, il regista dovrebbe rinunciare alla storia per la cronaca, all'arte per il documentario. Non mi si dica che anche il documentario può essere arte; lo so bene; ma se è arte, è anche interpretazione personale, e il ragionamento ricomincia, implacabile. Avremo il documentario-tipo. Insomma: tutto quel che s'è detto per l'attore, va ripetuto per il regista che è diventato lui anche attore. Quest'ultimo si è vendicato.

Umberto Bosco

Il linguaggio filmico e le ultime ricerche tecniche

Fino a che punto la scoperta tecnica possa diventare scoperta stilistica, e la scoperta stilistica motivo ed elemento artistico, è stato discusso molte volte nella storia dell'arte: il problema che si pongono gli storici e i critici del cinematografo dinnanzi al *panfocus,* al colore o a certe ultime forme della soggettivizzazione della macchina da presa, è analogo al problema che si pone lo storico d'arte dinnanzi ai ritrovati tecnici e alle forme stilistiche, per esempio nella pittura, per non voler ricorrere ad altre arti meno affini. I vecchi storici, secondo una leggenda accreditata dal Vasari, sostenevano che Antonello da Messina avrebbe riportato da un viaggio nelle Fiandre la ricetta della pittura a olio, e l'avrebbe insegnata ai pittori veneziani, insieme con la tecnica appresa da Van Eyck. In realtà Antonello mette in rapporto l'educazione fiamminga con l'insegnamento di Piero della Francesca: Antonello concepisce la forma umana prospetticamente, secondo i suggerimenti di Piero della Francesca. Il taglio del ritratto, e nel taglio del ritratto l'uso anche dei ritrovati puramente esteriori, come quello della pittura ad olio, le ricerche di prospettiva, nelle quali si acuí l'ingegnosità italiana del Quattrocento non sono di per sé stesse, ancora, forme di stile ma lo diventano. I pittori francesi impressionisti cercano insieme una nuova forma tecnica e una nuova forma stilistica: il *plein air* è insieme nuova ricerca tecnica, stilistica, nuova concezione del mondo e arte, se non vogliamo alla parola *arte* aggiungere un aggettivo. Nel processo storico dell'arte si stabilisce un'equivalenza e una compenetrazione fra tutti questi vari elementi e il procedimento tecnico puramente esteriore, diventa forma espressiva, stile, diventa parola, e la parola a sua volta si colorisce e si forma nella concezione del mondo, per liberarsi poi nella purezza della creazione artistica. Nella storia tuttavia acquistano particolare rilievo in senso diverso anche le situazioni che una volta trovate da un artista possono poi venir ripetute: cessa in un certo senso la dinamicità interna e la situazione diventa tutta quanta nel suo complesso come un elemento linguistico, quasi una parola che viene ripresa dall'artista e ridiventa nuova nel rapporto con le altre parole e situazioni nel luogo in cui viene collocata, nel ritmo che la circonda e la porta. Cosí debbono essere spiegate le imitazioni dai classici, quelle situazioni obbligate, che passano da uno scrittore all'altro, da Omero a Virgilio e da Virgilio all'Ariosto e al Tasso. Cosí, dalla situazione narrativa di Eurialo e Niso, si passa a quella di Cloridano e Medoro; cosí dalla situazione sentimentale del catulliano « Ut flos in saeptis... », si passa a « La verginella è simile alla rosa... ».

Il cinematografo, elabora anch'esso delle forme di linguaggio nuovo, e insieme viene formando delle situazioni che in certo qual modo entrano a far parte del linguaggio, come *la seconda storia* del Griffith con il contrappunto e insieme col finale « Arrivano i nostri! ». La situazione qualche volta può essere soltanto un paragone, inventato una prima volta e poi ripetuto, come per esempio il passaggio delle oche in *Kermesse eroica*, quasi descrizione analogica dello sfilare delle comari fiamminghe, che è stato poi tante volte ripreso: in *Fuoco a Oriente* di Lewis Milestone (*The North Star*), il contadino, dall'alto del carro salutava la ragazza che passava e continua a salutarla anche quando invece incominciano a sfilare le oche, fino a che si avvede dell'errore.

Recentemente sono stati inventati nel cinema alcuni nuovi elementi tecnici: accanto al colore, che minaccia di rivoluzionare la poetica cinematografica, o, quel ch'è peggio, di insidiarne la purezza e la possibilità estetica, si allineano ampi ritrovati, alcuni minori ma non privi di sviluppo, come l'uso della pellicola infrarossa, altri di maggiore importanza e rilievo, come l'uso del *panfocus,* ch'è legato ai nomi del fotografo Gregg Toland, e del regista Orson Welles, oppure lo sfruttamento estremo della soggettivizzazione della macchina da presa, con l'obiettivo legato all'attore, come ha voluto fare il regista Robert Montgomery in *The Lady in the Lake (Una donna nel lago).*

Sin da René Clair, e si può dire per tutta la storia del cinematografo, non mancano esempi di personalizzazione dell'obiettivo: in *Ragazze in uniforme,* Manuela, quando vuole uccidersi, vede ingrandire le scale e deformarsi, dove alla soggettivizzazione si unisce l'iperbole espressiva e la deformazione della realtà: cosí la sala del collegio de *I bambini ci guardano* diventa piú vasta nello sguardo sottinteso del bambino: in *Giorni senza fine,* il dipsomane *vede* i suoi incubi come realtà, e la macchina da presa li vede anch'essa. Il Montgomery ha invece legato la macchina all'attore, in modo che nessuna sequenza, nessun fotogramma è visto oggettivamente o secondo una eventuale intenzione di commento: tutto si muove secondo il movimento del protagonista, il quale, per farsi conoscere dallo spettatore deve guardarsi nello specchio. Probabilmente la prima origine di questo esperimento si deve far risalire all'uso della prima persona narrativa, all'uso della voce e del personaggio io, come era già apparso prima nel film americano, e in modo felice ed esemplare ne *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*) di Billy Wilder, o in modo esterno, letterario, in *Com'era verde la mia valle* di John Ford. Siccome il cinematografo non è che una espressione della cultura, anzi, una delle forme piú sensibili e pronte, qualche volta direttamente creatore di atteggiamenti spirituali, qualche volta invece posteriore ad altre forme artistiche, cosí è opportuno notare che questa soggettivizzazione, questo apparire del personaggio *Io,* è senza dubbio connesso con un atteggiamento letterario e con l'ispirazione proustiana. La voce narrativa ha avuto dei particolari effetti stilistici: è stata in un certo senso un'applicazione dell'asincronismo che sin dalle origini del sonoro fu teorizzato come uno dei modi piú poetici della nuova e cosí pericolosa scoperta tecnica, che pareva minacciare di teatralizzare il cinematografo. Mentre si svolgono gli avvenimenti, la

voce che li racconta, la voce in prima persona che parte da un punto di vista del presente, per ritornare nel passato, è sempre in un certo senso asincronica: ma alcune volte quest'uso può dare origine a delle forme molto piú complesse: per esempio nel *Molto onorevole Mister Pulham* di Vidor (*H. M. Pulham Esq.*), mentre due impiegati fanno un elenco di azioni bancarie, la voce legge la lettera appena ricevuta, di Malwin, con un effetto narrativo e sentimentale molto evidente.

Questi nuovi elementi, come l'uso stesso della voce, debbono naturalmente essere adoperati con una precisa e consapevole intenzione: l'uso generale e indifferente di un mezzo tecnico, è il contrario dello stile, che vuol dire scelta, ogni ritrovato tecnico può essere un pericolo, come fu detto e come avvenne in parte per il sonoro, se la tecnica non diventa rispondenza e ricerca espressiva e non concorda con una esigenza sentimentale. La prima persona, d'altra parte, non dev'essere soltanto affidata alla colonna sonora, ma ripetersi e affermarsi nel visivo: per questo, essa ha una sua ragione profonda nella *Fiamma del peccato,* piuttosto che in *Com'era verde la mia valle.*

Il film di Montgomery non ha valore artistico continuo, proprio perché l'elemento e la trovata tecnica dominano ininterrottamente: si viene a perdere il valore del montaggio, che invece sarebbe tanto meglio risultato da una contrapposizione, da un contrappunto di diverse forme stilistiche, nella coerenza di un'ispirazione unitaria. Siccome prima di giungere alle forme artistiche piú pure i singoli artisti nella loro storia interna e gli artisti minori quasi per conto e in preparazione dei maggiori, fanno degli esperimenti, elaborano una poetica, cosí questa applicazione assoluta, continua, insistente, direi quasi ossessionante, di un principio antico, con un mezzo e con una forma nuova, offre un utile campo di osservazione per le ulteriori indagini in questo senso. Un difetto del film è forse una eccessiva lucidità: la macchina da presa applicata al personaggio diventa un occhio non mai appannato: la preoccupazione narrativa e il bisogno della fluidità, che del resto è caratteristica del cinematografo americano, tolgono ogni volontà di deformazione o di commento. La macchina soggettiva ha in parte fallito dal punto di vista estetico in questo film, perché il regista si è forse troppo entusiasmato della novità tecnica: ma da questo esperimento un regista potrà trarre elementi per inserire qualche sequenza di questo tipo accanto a sequenze oggettive, per intrecciare eventualmente diversi punti di vista dei personaggi, e articolare e variare cosí ancora dippiú il racconto.

Quando in *In nome della legge,* il pretore fa la conoscenza della baronessa, e si avanza nella casa, si vede nello sfondo, sfuocato, avvicinarsi il barone: l'uso di un obiettivo grandangolare, permettendo la panfocalità, avrebbe giovato alla espressione artistica: la contemporanea presenza dei tre personaggi, il contemporaneo muoversi del barone e del pretore, avrebbe giovato a rendere meglio il rapporto umano e narrativo che corre fra i protagonisti: molte volte un raggio piú largo della messa a fuoco si sente veramente necessario, come in questo caso, e si capisce che un regista — Orson Welles — abbia voluto spingere al massimo la profondità del campo, quasi per meglio rendere la forza soggettiva del rac-

conto e l'ambizione largamente abbracciante del protagonista di *Citizen Kane* (*Quarto potere*). E' stato osservato, tuttavia, come l'uso dell'inquadratura con effetto panfocale possa portare anche dei gravi pericoli: in un certo senso, ogni scoperta tecnica è ambivalente, perché, mentre da una parte può corrispondere a un'esigenza spirituale espressiva, dall'altra può aiutare e favorire la pigrizia; il dover sfruttare al massimo un accorgimento tecnico già acquisito, il dover restare entro limiti già prefissati e prestabiliti, può stimolare la facoltà creativa. Occorre che il mezzo tecnico non sia mai adoperato come ripiego di comodo, ma sempre come una soluzione nuova per problemi nuovi.

E' stato osservato che l'abuso del panfocus può portare verso una recitazione teatrale, che favorisce una dispersione dell'attenzione non isolando piú né graduando i personaggi: la presenza della inquadratura multipla può rappresentare un altro pericolo del panfocus, in quanto pare volersi sostituire al montaggio, e soprattutto al montaggio per stacco, che i teorici del cinema giudicano tra i piú efficaci e i piú specifici. La vastità e la chiarezza del campo, se può, come si è visto, nuocere, può d'altra parte giovare per ottenere dei particolari effetti cinematografici di ritmo interno all'inquadratura, di movimento nel movimento, purché sempre d'uso non esclusivo e funzionale. La teatralità della recitazione e il carattere statico, staticamente fotografico, derivano soprattutto dalla mancanza di movimento interno: niente invece si può trovare di piú suggestivamente cinematografico, di un rapporto interno di movimento. Con riferimento alla pittura, si potrebbe dire che il *panfocus* può portare a due effetti diversi: a un effetto direi fiammingo, cioè a un senso di nitidezza e finitezza estrema, per cui anche i personaggi e le scene minori, o quelle che sono in quel momento minori, vengono ad essere egualmente presenti ed efficaci: quindi, come del resto già nella pittura fiamminga, la nitidezza e la contemporaneità delle figure minori potrebbe dare degli effetti narrativi. D'altra parte, l'ampiezza dello sfondo può anche, come nella pittura classica italiana, dare delle forme compositive, una lucidità lirica e insieme decorativa. Secondo Toland, che ha applicato per primo il panfocus in *Citizen Kane* (v. *Cinema*, nuova serie, n. 2) « le sceneggiature con una successione di numeri — inquadrature — differenti e piú o meno ravvicinate, portavano come conseguenza una certa perdita di realismo. Grazie al *panfocus* la camera può, come l'occhio umano, abbracciare con un solo sguardo, un panorama nel suo insieme, con tutti i particolari netti e vivi ». Ora, se ben si rifletta, la nitidezza del *panfocus* non è quella dell'occhio umano, il quale non abbraccia mai tutta una scena con particolari netti e nitidi: l'occhio cinematografico, quindi, con la sua profondità e con la sua ampiezza, dovrà anzi al contrario poter vedere sempre piú e sempre diversamente di quanto non faccia l'occhio umano. In un certo senso, quasi per una nemesi estetica, le ricerche e le forme realistiche portano invece a un allontanamento dal realismo, perché la realtà scoperta continuamente dall'approfondimento insieme tecnico e spirituale dello strumento cinematografico, porta sempre a una forma nuova di interpretazione, a una ricostruzione sentimentale e mentale degli elementi della vita. Portando agli

estremi questa qualità panfocale si potrebbero ottenere degli effetti di allucinazione e di suggestione nella ampiezza della luminosità compositiva.

Il clima in cui si sviluppano queste nuove scoperte tecniche, non è piú quello del cinema d'avanguardia o del cinema espressionistico: è diffusa in tutti, piú o meno sincera e consapevole, la diffidenza verso il formalismo, la quale ha toccato lo stesso cinema surrealistico. I ritrovati tecnici debbono diventare linguaggio, disporsi secondo coerenza e omogeneità e venire a costituire tradizione e storicità di linguaggio. La scoperta dell'obiettivo a fuoco variabile permetterebbe di ottenere con una macchina ferma effetti di carrello, passando da un totale a una mezza figura e viceversa (V. *Cinema,* nuova serie, n. 8, p. 255). I tecnici fanno giustamente osservare come un obiettivo di questo tipo possa giovare moltissimo nel documentario e nelle cinematografie scientifiche. L'obiettivo varifocale può quindi rinvigorire la sua contemporanea forza di analisi e di sintesi estrema, quel movimento di ricerca dei valori del tempo dentro lo spazio, isolare le cose, esplorare le fibre e il ritmo della vita e insieme il rapporto che li unisce e li disunisce. Non credo che questo obiettivo sia stato già adoperato all'infuori del campo della cinematografia scientifica e documentaria: la facilità e la prontezza di questo nuovo strumento potrebbero forse far temere un abuso del carrello: ma, senza dubbio rende ancora piú docile la macchina, piú seguace la sua azione. Come dominare il corpo e addestrarlo può essere un modo per non sentirne il peso e per superarlo, cosí il perfezionamento tecnico della macchina può essere un modo per oltrepassare la tecnicità, per alleggerire la fisicità.

Anche il materiale pellicolare ha significato tecnico, che può diventare modo di interpretazione stilistica: dopo la scoperta oramai lontana della pellicola pancromatica, recentemente Ford ha per primo adoperato, con fini e risultati artistici, la pellicola infrarossa, per meglio penetrare gli sfondi, le differenze di ambiente, i vari momenti dell'aria e del cielo: non è un caso che proprio Ford, tanto innamorato della campagna, dell'aria, dello spazio dei suoi *western,* abbia cercato una pellicola che meglio ne suggerisse gli effetti: anche in questo esempio, il mezzo tecnico corrisponde a un'esigenza spirituale. La luminosità, la vibrazione coloristica, la pennellata tecnicamente nuova degli impressionisti, corrispondeva a un nuovo senso di stile, a un nuovo modo di sentire il tempo delle cose e il tempo dell'arte.

Tra gli ultimi ritrovati, anzi tra le ultime ricerche tecniche, la piú appassionante di tutte, quella che piú richiama l'attenzione del pubblico, dei critici e dei tecnici, è la ricerca del colore. Da un punto di vista di tecnica esterna, si può dire che il colore non è stato ancora completamente domato: la macchina da presa e i ritrovati sono ancora troppo scoperti, non sono abbastanza assimilati: il colore è in un certo senso ancora antecedente all'espressione estetica, non posteriore. La nostra civiltà cinematografica pare che non abbia sentito sino in fondo questa esigenza spirituale: il sonoro fu assimilato molto piú rapidamente, quando si trovò il modo di farne un complemento, un'integrazione, un rapporto con la visività, che è ovviamente lo specifico espressivo del cinematografo. Il colore incide direttamente sulla visività e la trasforma: la soluzione del problema del co-

lore è di grande importanza, ma l'interesse tecnico, spettacolare e commerciale che incalzano, non sono bastati a darci una soluzione perché è mancato nei singoli registi e nel complesso della nostra cultura un bisogno, una richiesta profonda di questo nuovo mezzo. Non certo la preoccupazione di una maggiore verosimiglianza, la sollecitudine di riprodurre la realtà, potranno bastare a consacrare il colore: anzi, piú gli ingegneri del cinema e i chimici, si affannano dietro una ipotetica riproduzione della realtà, e piú il cinema a colori appare falso anche da questo punto di vista. L'aspetto sfuggente delle bellezze naturali, il colore di un tramonto, di un prato, di una baia serena, sarà espresso solo dal regista consapevole del valore trasfigurante dell'arte, anche di quell'arte che si ispira alla realtà. Nella mente di coloro che ricercano il cinema a colori, dovrebb'essere ben ferma l'idea che questa forma non può escludere il bianco e nero, come l'arte di Tiziano, fatta di rapporto tonale, non esclude quella di Michelangelo, che nella sua essenza ignora il colore, e come la pittura a colori non esclude il disegno o l'acquaforte. Che il colore risponda non soltanto a un singolo interesse artistico, ma anche a un momento della ispirazione, hanno inteso i registi della *Scala al Paradiso:* tra le sequenze in bianco e nero e quelle a colori, esiste un rapporto, un contrappunto: l'adesione del bianco e nero al mondo irreale e del colore al mondo reale, non rimane soltanto un fatto esterno, ma si anima di significato rappresentativo. Tra i due momenti, si forma un rapporto e si determina un ritmo: il colore in questo film diventa necessario, non potrebbe non esserci. Bisogna, dinnanzi ad ogni film a colori, domandarsi la necessità, la insostituibilità del colore. Il technicolor di alcuni film comici-sentimentali, può corrispondere a un'esigenza di evasione, a una fantasticheria facile e dolce, come per esempio in *Sogni proibiti* (*The Secret Life of Walter Mitty*), dove senza il colore sarebbe senza dubbio persa una parte dello spirito e della intenzione di quest'opera.

Uno dei piú bei film a colori che siano stati finora realizzati, è il film sovietico *Il fiore di pietra,* di Ptusko. E' un film fiabesco; il riflesso della danza nel giro di un lago, lo stacco improvviso di colore col quale appaiono i cavalli e i carri che portano gli invitati alla festa delle nozze, ci fa pensare a un possibile montaggio di colori. Il colore è necessario in *Enrico V* di Laurence Olivier. *Enrico V* dà il senso del movimento dentro un tempo che tende a fermarsi, quadro che si rompe e continuamente si ricompone. Il colore è, per gran parte del film, il colore dei *Libri d'Ore* e del *Breviario Grimani*: la macchina da presa, nella sua molteplice docilità, è riuscita a riprendere la morbidezza estatica e la ondulazione preziosa e chiusa dei miniaturisti: personaggi e paesaggi appaiono composti e dolcemente splendidi dinnanzi allo spettatore, e poi nell'azione si muovono, ma sempre in rapporto con il quadro originale, dal quale sono usciti come per un prestigio di fiaba. Vi sono insomma delle scene madri dalle quali parte l'azione, come per esempio quella del re con la corte o a tavola sotto il padiglione, la città assediata, la corte francese che riceve il Re d'Inghilterra, la battaglia di Azincourt ecc.

Il problema del colore ha fino adesso avuto le migliori soluzioni in forme evasive dalla realtà, fiabesche o comunque non direttamente narra-

tive. Dagli oramai famosi mantelli di Mamoulian in *Becky Sharp* a questi esempi recenti, alle sequenze meno false di *Duello al sole,* il colore non è ancora il colore che imprime il movimento, come può accadere in un quadro impressionistico, per esempio di Degas, ma il colore da cui parte il movimento. Veit Harlan nella *Città d'oro* (*Die Goldene Staat*) con l'agfacolor aveva ottenuto qualche notevole effetto, piú che nella rappresentazione della realtà e nel racconto, nel clima sognante: Praga in qualche sequenza che accompagnava l'immaginazione e il turbamento della contadina nella grande città, oppure nella furia con la quale si abbandona alla gioia variopinta e anch'essa ilare ed evasiva della festa.

Per quanto possa sembrare paradossale, il colore non si è ancora veramente sposato con la realtà: anzi, finora, le migliori prove le ha fatte proprio in situazioni di fantasia e di irrealtà. Infinite possibilità si aprono all'uso del colore come forma espressiva; John M. Stahl in *Leave her to Heaven* (*Femmina folle*), ha tentato di trovare un montaggio nuovo per il colore e di sottolineare con il colore i momenti psicologici della vicenda, ma il problema della sceneggiatura, dell'illuminazione, il problema stesso del montaggio, della durata delle sequenze, del valore delle inquadrature, dovevano essere ripresi non solo in senso tecnico, ma anche in senso spirituale da una coerente cinematografia a colori. Forse per ora il bianco e nero meglio risponde alle esigenze della nostra civiltà spirituale: forse un colore che non sia fiaba o evasione è legato all'auspicio di una forma umana meno grigia e analitica, meno severa, piú volta alla speranza, al di là della crisi. O forse è già nato e forse già opera il regista che ci darà in un film a colori un colore nuovo e profondo, dove la tecnica, lo stile e la lingua siano diventati arte.

Claudio Varese

Cinema sovietico del dopoguerra

Un'analisi, anche se a prima vista ampia e generalizzatrice, del cinema sovietico del dopoguerra, porta quasi spontaneamente il critico a due osservazioni basilari, la prima delle quali è di carattere storico, e la seconda di natura culturale-artistica. Entrambe poi si riassumono in una sintesi filosofica di tipo nuovo.

E' difatti notevole la naturalezza, la logicità con cui il piú recente cinema sovietico si inserisce nel panorama complessivo della storia del cinema dell'U.R.S.S. Dal 1917 ad oggi, corre nel cinema sovietico un filo costante, una traccia attorno alla quale si articolano e coordinano le opere e le tendenze, gli stili e le tecniche. Si avverte subito come film diversissimi per epoca storica (e particolarmente veloce e bruciante è il ritmo della storia nel paese sovietico), per tendenza stilistica e artistica, per soluzione tecnica, vivano tutti in un'unica atmosfera generale, nascano da una base comune di atteggiamento rispetto alla vita e ai problemi dell'arte. Questa constatazione diviene ancor piú fruttuosa al critico, allorché egli volge lo sguardo alla storia di altre cinematografie, ed è costretto, quasi sempre, alle acrobazie piú inquietanti per poter trovare un nesso logico e conseguente tra le diverse epoche, il perché del nascere e del morire di certe tendenze, di certe scuole.

E se il critico si pone le domande: perché quest'atmosfera unitaria lungo lo scorrere degli anni? quale la causa di questo fenomeno talmente inconsueto nella storia del cinema mondiale? la risposta la trova nella storia stessa, e cosí entra nel vivo della sua seconda osservazione, cioè quella relativa alla particolare natura culturale-artistica del cinema sovietico.

In un suo libro meditato e preoccupato, *Sociology of Film,* J. P. Mayer ha riassunto e discusso, nei primi capitoli, le caratteristiche specifiche dell'arte, e dei problemi dell'arte, in relazione alla società, con particolare riguardo alle grandi epoche unitarie, vale a dire a quelle epoche in cui la cultura e l'arte sono l'espressione unitaria di un periodo storico in sviluppo. Dal raffronto istituito tra il carattere di queste epoche (quella greca, e quella elisabettiana) e il nostro tempo, Mayer giunge alla conclusione che laddove l'arte viene considerata « divertimento », l'epoca stessa è epoca di decadenza non solo per la società ma anche per l'arte stessa che, invece, là dove l'arte ha un carattere « morale » (ideologico, filosofico, nell'accezione piú larga dei termini), l'epoca stessa è unitaria, e gli orizzonti sono aperti alla fioritura dell'arte.

Ora, se noi esaminiamo la storia del cinema sovietico, riscontriamo appunto che quel conduttore che va dai primi documentari rivoluzionari

girati sulle piazze e nelle vie di Pietrogrado e Mosca nel 1917 all'ultimo film uscito dagli stabilimenti della « Lenfilm », è un film di concezione ideologica, filosofica e culturale; che il carattere stesso dell'arte cinematografica sovietica, unitario e coerente, nasce dalla nuova società formatasi nell'U.R.S.S., e che reciprocamente quest'arte agisce sullo sviluppo formativo della società che l'ha generata.

Scrive il Mayer: « Solo la Russia Sovietica ha applicato in modo conseguente la lezione ateniese. Qui Arte, Cinema, Società e Stato sono intimamente connessi l'un l'altro. ' Vi è ', scrive un osservatore competente in *The Spectator* (6 luglio 1945), ' un'*unità organica* tra il popolo e la sua arte... e poiché il cinema è considerato dallo Stato Sovietico la piú importante delle arti, il significato di ogni sviluppo, nei film sovietici, va oltre al campo specifico della cinematografia '. Le relazioni immediate tra pubblico e realizzatori, che non esistono nei paesi occidentali, costituiscono la sostanza stessa del cinema russo » (1). L'osservazione del Mayer, giusta nella sua sostanza, richiede però un allargamento analitico. Sono note le ragioni storiche, politiche ed economiche per cui la società sovietica è diversa da quella esistente nel resto del mondo; logico è il dedurne che la radicale differenza che intercorre tra il cinema sovietico e quello degli altri paesi tragga la propria origine da queste stesse ragioni. Logico è pure concludere, come il Mayer fa, che una forma simile di arte è riscontrabile solo presso la antica democrazia ateniese [osservazione, codesta, già avanzata anni fa da un autore italiano, il Giovannetti] (2); ma per dare reale fondamento a questo giudizio bisognerebbe analizzare le differenze esistenti tra le due epoche, e soprattutto esaminare su quale base « la Russia sovietica ha applicato in modo conseguente la lezione ateniese ».

Ora, se si esamina la concezione del cinema e dell'arte in generale nell'URSS, si nota come essa sia sí il risultato di un brusco « salto qualitativo », di una svolta radicale; si nota come essa si basi sulla filosofia del materialismo dialettico e del materialismo storico; ma si osserva anche come essa sia lo svolgimento, lo sviluppo esteso e arricchito di una concezione dell'arte tipica del settore piú largo della cultura e dell'arte russa dell'ottocento. Dietro alla concezione dell'arte dei cineasti russi non stanno solo le teorie di Marx, Engels, Lenin e Stalin, ma altresí le teorie e l'attività dei maggiori critici e pensatori dell'ottocento russo, Bielinski, Cernicevski, Dobroliubov. « Dalla nascita della letteratura russa propriamente detta e dalle sue prime manifestazioni artistiche in avanti, i russi non hanno cessato mai dall'attribuire all'arte un ruolo educativo e sociale », scrive Georges Govy (3), citando Nekrassov, Pushkin, Bielinski, Cernicevski, Dobroliubov, Tolstòi. Ed è interessante notare l'identità delle vedute che lo scrittore francese esprime, con quelle di un critico sovietico quale il Golovencenko, e su

(1) J. P. Mayer, *Sociology of Film*, Faber and Faber, London, 1946, pag. 41.

(2) « Platone chiamava lo stato ateniese " una democrazia teatrale ". La repubblica russa dei Soviety potrebbe chiamarsi " una democrazia cinematografica " ». (Eugenio Giovannetti, *Il cinema e le arti meccaniche*, Sandron, Palermo, 1930, pag. 118).

(3) Georges Govy, *L'engagement dans la littérature russe*, in « La NEF », 5, 48, novembre 1948, pag. 118 e seg.

riviste radicalmente dissimili quali *La Nef* e *Bolshevik*. Trattando dei problemi generali dell'arte, Golovencenko ricorda le posizioni della critica e della filosofia russa dell'ottocento: « Il grande critico Bielinski affermava che la creazione artistica si associa al servizio della contemporaneità, che uno scrittore, che un critico deve essere cittadino, figlio della sua società e della sua epoca, deve assimilarne gli interessi, fondere le proprie aspirazioni alle sue aspirazioni ». Il grande democratico rivoluzionario Cernicevski scrisse: « Due importantissimi principî devono particolarmente esser presenti alla nostra memoria, quando si tratta di dare dei giudizi letterari: la comprensione dei rapporti fra la letteratura e la società e le questioni che interessano quest'ultima : la comprensione dell'attuale situazione della nostra letteratura nelle condizioni da cui dipende il suo sviluppo » (1). Su queste basi applicava la filosofia materialista dialettica Lenin nel 1907, quando affermava « la natura culturale-educativa dell'arte cinematografica ».

Ora, questi problemi sono di straordinaria importanza per il critico, allorché egli si accinge ad esaminare l'arte cinematografica sovietica. Senza una loro precisa conoscenza, egli verrebbe a parlare di una cosa che « non conosce », si troverebbe di botto di fronte ad un fenomeno mai visto né conosciuto, e sarebbe portato a valutarlo con un metro inadeguato alla particolare natura del fenomeno. Non rientrando quest'ultimo nei suoi schemi, sarebbe costretto a negarlo. Finirebbe col rimproverare a una *chanson de geste* di non essere una poesia di Catullo. Finirebbe col rimproverare a un turbocompressore di non essere una macchina atta a preparare i frappé.

E' evidente invece che se il critico studia un turbocompressore *in quanto* turbocompressore, avrà assai piú probabilità di « conoscerlo », e quindi di valutarlo, cioè di dire se esso è o non è un vero, un buon turbocompressore.

Cercare « l'arte per l'arte » in film che invece *vogliono* essere la negazione piú radicale dell'arte per l'arte, porterebbe automaticamente ad un discorso irreale. Il critico invece deve sempre fare i conti con la realtà: altrimenti essa gli si rivolterà contro, lo smentirà d'improvviso con una brusca schiacciante rivelazione, ne frantumerà tutti gli a-priori. Che cosa dicono infatti i cineasti sovietici circa il problema piú appariscente (ma in fin dei conti piú sostanziale) che dai loro film traspare: il problema della propaganda? Essi dichiarano: « Ci si rinfaccia di essere dei propagandisti, come se esistesse un'arte che non sia di propaganda! Dall'istante stesso in cui l'idea si sviluppa nell'opera d'arte, essa cerca di convincere e *si propaga* per mezzo di quest'opera. Ma ahimè, signori, perfino un'assenza completa di idee in questa o quell'opera non la salverebbe dalla propaganda. L'assenza di idee, o il non-senso, sono la forma preferita e abituale di una certa propaganda: quella che sempre si propone di conciliarsi con lo stato di cose esistente e di tacitare le coscienze. Non si tratta, qui, di propagan-

(1) F. Golovencenko, *Alcuni atteggiamenti negativi della critica letteraria e teatrale*, in « Bolshevik », 3, 1949; e in « Rassegna della stampa sovietica », n. 4-5, Roma, aprile-maggio 1949, pag. 29.

da, ma di essere d'accordo o no con quello che amiamo, con quella che è la nostra fede, con ciò di cui i nostri film parlano a voce alta. E se parlano a voce alta, è perché non abbiamo bisogno di nascondere le nostre idee. E non abbiamo nessun bisogno di annegarle nelle stravaganze cinematografiche, per creare un'apparenza di verità là dove verità non esiste. Chiamiamo gatto un gatto, canaglia una canaglia. E amico, un amico. E ci sforziamo di non confondere queste nozioni... Il nostro compito nel cinema non si limita a quello di descrivere il mondo, ma consiste nell'aiutarlo a trasformarsi. Siamo costruttori e non oziosi osservatori. Non siamo fotografi alle feste altrui, né invitati. Siamo padroni della vita » (1).

Questa, la chiave fondamentale per la comprensione del cinema sovietico. Quello muto, quello sonoro, e quello del dopoguerra.

Collaborazione creativa degli spettacoli. E' chiaro che un'arte siffatta, che ha come presupposto l'identificazione dell'artista con la società e il popolo, non può in alcun modo prescindere dai piú stretti legami col popolo stesso.

E già in questo campo, si riscontra una radicale differenza tra la concezione e realtà dell'arte ateniese e la concezione e realtà dell'arte sovietica. Nell'antica Grecia, l'artista faceva tutt'uno col popolo; nell'URSS, lo spettatore è considerato creatore della cultura allo stesso titolo dell'artista. Dice al riguardo Eisenstein: « Padrone del cinema sovietico, spiritualmente e materialmente, è lo spettatore stesso, non perché passa alla cassa e compra un biglietto d'entrata, ma perché è il popolo che ispira quest'arte e che, nelle mani dei cineasti sovietici, la foggia cosí come la vuole ed esige. Esso non sollecita. Non è in quanto sollecitatore, è in quanto padrone che deve chiedere a coloro che creano come essi incarnino i suoi pensieri, i suoi sentimenti, le sue speranze e i suoi ideali » (2).

Le forme secondo le quali si realizza questa collaborazione creativa (di tipo non solo filosofico e ideologico, ma anche e soprattutto pratico) sono molto diverse. Esse pongono, comunque, il regista in una posizione di totale responsabilità nel suo lavoro non a un consiglio d'amministrazione o a una mezza dozzina di critici, ma a milioni di persone. Testimonia Aleksandrov: « Coloro che stanno creando un film sovietico debbono con molta serietà e attenzione tener presente il parere dei loro futuri spettatori, devono studiare coscienziosamente l'ambiente nel quale avviene l'azione, conoscere il materiale da cui viene creato il film. Guai a chi agisce con leggerezza e in maniera poco coscienziosa: non solo la sua produzione sarebbe criticata in pieno dai critici di professione, ma lo sarebbe anche da molti spettatori che dopo lo spettacolo farebbero una riunione nel *foyer* del cinematografo o nei circoli, avanzerebbero ben fondate proteste con-

(1) Aleksandrov, Arnstam, Babtchkin, Bek-Nazarov, Vassilev, Gera Simov, Dovzhenko, Donskoi, Zarkhi, Kalatozov, Loukov, Pyriev, Pudovkin, Romm, Raisman, Rochal, Trauberg, Chiaureli, Eisenstein, Ermler, Youtkevitch, Ptouchko, Kopalin, Varlamov, *Lettre à nos amis,* in « Cinéma d'aujourd'hui et de demain », Sovexportfilm, Moscou, 1946, pag. 9-10.

(2) S. M. Eisenstein, *Spéctateur-créateur,* in « Etudes sovietiques », I, 4 agosto 1948, Parigi, pag. 36.

tro una inesatta presentazione della loro vita e chiederebbero di sospendere il film per apportarvi le dovute modifiche » (1).

Ciò spiega perché il cinema sovietico non solo abbia il compito di culturalizzare ed educare gli spettatori, ma altresí corrisponda ai loro desiderata. E' ormai pacifico che l'arte è uno specchio fedele. Fuori dai baracconi delle fiere, le deformazioni non hanno ragione alcuna di essere.

I film sulla « Grande guerra patriottica ». Come ogni epoca del cinema sovietico è stata sempre legata intimamente ai problemi fondamentali della contemporaneità, cosí il cinema sovietico del dopoguerra ha dedicato largo spazio alle opere ispirate alla Grande Guerra Patriottica. Sia quantitativamente che qualitativamente, questi film occupano un posto importante nella produzione del periodo. Il perché di questo fatto va ancora ricercato nella natura stessa del cinema sovietico, e nei princìpî filosofici che la informano. Palesemente, terminata la guerra, non si tratta piú di opere che nascono direttamente da un sentimento di rivolta e di protesta contro l'oppressore; non si tratta piú di opere che si propongano uno scopo pubblicistico immediato. La loro origine è assai piú complessa.

In sintesi, si può dire che questi non sono film « di guerra » ma film « storici ». La cultura sovietica non riconosce valida la frattura tra epoca storica ed epoca storica: anche la contemporaneità è storia in divenire, allo stesso titolo che è storia la Rivoluzione d'Ottobre, l'invasione napoleonica o l'aggressione dei cavalieri teutonici. L'eroe non deve necessariamente attendere trenta o cinquant'anni per diventare tale, e quindi ispirare gli artisti: eroe era, e consegnato alla storia, all'atto stesso delle sue azioni. Perciò è possibile realizzare, come ha fatto Stolper, *La storia di un uomo vero,* anche se il suo protagonista — e forse soprattutto per questo —, l'aviatore Maressiev, è un giovane ancora vivo. Perciò è possibile realizzare, come ha fatto Gerasimov, *La giovane guardia,* anche se i sopravvissuti di quelle azioni eroiche sono ancora in vita (2).

Questa concezione è stata particolarmente sottolineata da Vladimir Petrov, a proposito del suo film *Stalingràdskaia bitra* (*La battaglia di Stalingrado*); « A prima vista, il mio film su Stalingrado è ispirato all'attualità. Quattro anni non contano nella storia di un popolo. Malgrado ciò, credetemi, ha tutte le caratteristiche di un film storico. V'è un'opinione assai diffusa, secondo la quale un tempo assai lungo deve passare perché lo storiografo si accosti con imparzialità ai fatti che sconvolsero la vita di un popolo... E' un'opinione sbagliata!... Quattro anni solo sono passati, e già studiamo questa battaglia con gli stessi metodi minuziosi che usiamo per le grandi battaglie del passato » (3).

La posizione di Petrov è, nel cinema sovietico, sintomatica. Nell'atto stesso di appartenere a quel comune terreno filosofico-ideologico che rassoda l'intera arte cinematografica sovietica, egli si differenzia profonda-

(1) G. Aleksandrov, *Cinema sovietico,* in « Italia-URSS », I, 3 maggio 1948.

(2) An., *Che cosa sono oggi gli eroi della Giovane Guardia,* in « Notizie sovietiche », IV, 63, Roma, febbraio 1949, pag. 7.

(3) Sagalovitch, *Vladimir Petrov,* in « Les maîtres du cinéma sovietique au travail », Service cinématographique de l'URSS en France, 1946, pag. 76.

mente da tutti gli altri cineasti del suo paese. Petrov rappresenta, nel cinema sovietico, una tendenza di tipo realistico-psicologico, che si rifà direttamente a Stanislavski e alle teorie e ai metodi del Teatro d'Arte di Mosca. Su questa via aveva realizzato *Uragano,* da Ostrovski, *Pietro il Grande* e *Kutuzov.* Della sua produzione del dopoguerra, mentre *Colpevoli senza colpa* (1) si riallaccia a *Uragano, La battaglia di Stalingrado* (2) si ricollega ai suoi monumentali film storici dell'anteguerra, ed è frutto non solo di accurate ricerche storiche e umane, condotte attraverso inchieste accurate e lunghe, ma altresí di un esame attento dei problemi strategici e tattici che l'argomento comporta (3).

Affine al film di Petrov, per concezione e realizzazione, è *Trétii udàr* (*Terzo colpo*) (4) di Igor Savcenko. Anche qui la storia è vista nei rapporti continui che intercorrono tra le masse in guerra, i loro capi, e il significato delle azioni militari. Savcenko punta risolutamente sul tono epico. Con *Starinii vodevil* (*Antico Vaudeville*) (5) invece, il regista ucraino si era limitato a comporre un gustoso balletto ove però non risultava chiaro né un tema definito né un approfondimento.

Sovente nei film di guerra sovietici, l'epica e la psicologia si fondono in una sintesi di tipo nuovo. In genere nell'epica hanno spicco e rilievo i grandi movimenti di masse, le ampie generalizzazioni storiche e filosofiche; gli uomini vi son visti sotto un'angolazione che rifiuta l'analisi e l'espressione dei loro sentimenti, dei loro pensieri. Questa concezione dell'epica è smentita dai film di Mark Donskoi e di Friederich Ermler. Nelle opere di questi registi, l'epica, il respiro largo della visuale storica, di continuo si muta in psicologismo, e viceversa. Tipico di questo passaggio alternato dal particolare al generale, è *La grande svolta* (6), di Ermler. Il regista ha dietro di sé un lungo e succoso passato; sin dal 1925 il suo nome è tra quelli dei maggiori registi del cinema sovietico. Ma la sua continuità di mondo e di forza espressiva è notevole; anche se complesso e multiforme è stato il suo cammino. Temperamento focoso di polemista, ogni suo film è sempre stato un *pamphlet,* un'accesa discussione ideologica. Ma con *La grande svolta,* tutto un episodio di portata epica, la battaglia di Stalingrado, è visto nei suoi termini concettuali e umani, che tra loro dibattono e realizzano alcuni

(1) Soggetto: dal lavoro teatrale omonimo di A. N. Ostrovski; sceneggiatura: V. Petrov; operatore: V. Jakovlev; scenografo: B. Jegorov; musica: N. Kriukov; interpreti: A. Tarassova, V. Drushnikov, V. Stanizin, B. Livanov, O. Vikland, A. Gribov, P. Massalski, S. Khalintina, B. Shukhin, N. Konovalov.

(2) Soggetto: N. Virta; operatore: In-Ehelcik; scenografia: L. Mamaladze; musica: N. Khaciaturian; interpreti: A. Dikhi, Iu. Shumski, B. Smirnov, L. Kiascv, N. Simonov, N. Plotnikov, V. Orlov.

(3) Cfr. al riguardo l'analisi del generale A. Rodmizev, *Il film della grande vittoria,* in « Sovietskoie iskusstvo », XX, 19, 7 maggio 1949, pag. 2.

(4) Soggetto: A. Pervenzev; operatore: M. Kirillov; scenografo: M. Umanski; interpreti: A. Dikhi, Iu. Shumki, M. Romanov, V. Petrovski, B. Batalov, N. Pishvana, L. Faisiev, M. Bernes, S. Martinson.

(5) Soggetto: I. Savcenko; operatore: E. Andrikanis; scenografo: A. Freidin; musica: S. Potozki; interpreti: M. Strauch, E. Shvezova, A. Lissianskaia, N. Grizenko, S. Stoliarov, A. Panova, A. Pavlova, V. Riabizeva, L. Semenova, N. Sokolova.

(6) Soggetto: B. Cirskov; operatore: G. Popov; scenografia: N. Surovov; musica: A. Kaltzati; interpreti: M. Derzhavin, P. Andreievski, A. Abrikossov, A. Sragevski, M. Bernes.

generali. La storia s'incide sui volti tesi o calmi, nei dialoghi concitati o sereni, nei momenti di massima tensione o di stanchezza e riassamento.

Il cinema di Ermler qui parrebbe strettamente psicologistico, e psicologistico fin quasi all'assurdo (del resto, non ha forse dichiarato il regista che vorrebbe realizzare un film basato *esclusivamente* sulla discussione ideologica tra due uomini? Viene fatto di pensare all'impostazione di dialogo data a certi loro lavori dagli scrittori e filosofi illuministi francesi, per non scomodare i filosofi dell'antica Grecia); eppure fili invisibili e sostanziali collegano questi uomini di Stato Maggiore al « mondo esterno » degli uomini impegnati nella gigantesca battaglia. Quando per pochi attimi la macchina da presa di Ermler esce all'aperto, sul campo di battaglia, la realtà non fa che pesare di piú, per azione diretta e concreta, quando essa torna in interni, sul volto, sulle decisioni, sulle discussioni di Murianov e Vinogradov. In tal modo il regista costruisce questo film, epico per la sua generalizzazione storica, e psicologico per il suo andamento narrativo. Ma psicologico non è termine sufficiente a lumeggiare il carattere del film; *La grande svolta* è anche una sorta di trattato di strategía e di scienza politica (1).

Apparentemente, all'estremo opposto si dovrebbe collocare un film come *Giuramento* (2) di Mikhail Ciaureli. Qui il soggetto stesso si sviluppa come una « cavalcata storica », tutto è visto in termini monumentali, da *chanson de geste:* quasi si trattasse di storia antica, ormai diventata mito e leggenda. Invece è storia degli ultimi trent'anni, e in essa agiscono uomini che hanno un loro specifico carattere, che lottano per le loro concezioni, che vivono un processo storico e al contatto di esso si modificano e mutano. Ancora una volta, l'epica comprende in sé la psicologia: Varvara, la madre, non è solo un personaggio « storico », il simbolo di una generazione di madri russe, ma nel contempo una donna concreta, dalla psicologia complessa e dai sentimenti multiformi. E' lo sviluppo, su un altro piano storico, della madre gorkiana. E scrive il critico sovietico L. Balin: « L'originalità stilistica del film è costituita da una fusione organica della storia con la vita quotidiana; da un accordo armonioso tra l'esattezza documentaria nella presentazione degli avvenimenti e la satira pungente delle scene ove compaiono i fascisti e i loro accoliti » (3).

Accanto a questi film corali, condotti come grandi affreschi, il cinema sovietico realizza, nel dopoguerra, film centrati su un particolare gruppo di uomini in una specifica situazione; o ancora film centrati su un perso-

(1) Si veda, a questo proposito, lo studio del generale di corpo d'armata Pétit, *Le tournant décisif,* in « L'Ecran français », 93, 8 aprile 1947, pag. 3-4; per il soggetto del film, cfr. N. Ilienkov, *La grande svolta,* in « Notizie sovietiche », 1, 2, 15 luglio 1946, pag. 8.

(2) Soggetto: P. Pavlenko e M. Ciaureli; operatore: L. Kosmatov; scenografo: L. Mamaladze; musica: A. Balencivadze; interpreti: M. Ghelovani, S. Ghiatsintova, S. Bogoliubova, N. Bogoliubov, D. Pavlov, M. Plotnikov, T. Makarova, V. Soloviev, S. Blinnikov.

(3) L. Baline, *Le Serment,* in « La littérature soviétique », n. 8, 1947, pag. 72. Per il soggetto del film, cfr. « La littérature soviétique », n. 12, 1946. Per il soggetto del film successivo di Ciaureli, *La vittoria di Berlino,* cfr. P. Pavlenko e M. Ciaureli, *Padenie Berlina,* cinescenario, in « Znamia », II, 1948, pagg. 3-64.

naggio solo. In entrambi i casi, non vengono meno i legami e i rapporti tra i personaggi e la storia, la società, l'ambiente. Ma sui primi gravita il film. E' il caso della *Molodàia gvàrdia* (*La giovane guardia*) (1) di Gerasimov, che è forse il migliore regista del cinema sovietico attuale (2); di *L'isola senza nome*, di Jegorov che può ricordare, per struttura e impostazione, un precedente film di Gerasimov, *I sette coraggiosi;* di *Figli*, di Ivanov; di *Le vie azzurre* (3) di Braun. Specificamente centrati su un personaggio sono *Marite*, o *Maria Melnikaite* (4) di Vera Stroeva, *Aleksandr Matrosov* (5) di L. Lukov, *Povèst o nastoiàshzem ceiovèke* (*Storia di un uomo vero*) (6) di Stolpe e *Pòdvig rascèdcika* (*L'impresa dell'esploratore*) (7) di Boris Barnet.

Stolper non è un regista che subito, agli inizi della sua carriera, si sia rivelato come artista eccezionalmente dotato. Però in *Testa calda* egli aveva già avanzato una sua caratteristica maniera di considerre gli uomini e le cose, di interessarsi dell'uomo. Con la guerra, ha approfondito il suo tema, e al contatto con essa ha arricchito le sue qualità di narratore. *Dnì i nòci* (*I giorni e le notti*), dall'omonimo romanzo di Simonov, era una impresa ampia e rischiosa. Se nel film la densità del testo letterario si è un poco diluita, il regista ha però dimostrato di aver ben compreso l'animo e il carattere dei suoi personaggi, e di averli saputo esprimere in modo semplice e convincente. *I giorni e le notti* è un buon film, ove i caratteri sono bene elaborati e resi, le situazioni collegate da un fondo costante di sincerità e cordialità umana. Ancora psicologico (sempre nella sua particolare accezione del termine che lo rende adattabile a un film sovietico) è

(1) Soggetto: dal romanzo omonimo di A. Fadeev; sceneggiatura: S. Gerasimov; operatore: V. Rappoport; musica: D. Sciostakovic; scenografia: J. Stepanov; interpreti: T. Makarova, V. Khokhriakov, E. Anufieva, M. Jarozkaia, L. Fenin, L. Semenova, A. Kalashnikova, E. Grishko, G. Shapovolov.

(2) Sul film, cfr. Gleb Crakov, *La giovane guardia,* in « Iskusstvo kino », novembre-dicembre 1948; S. Tregub, *I giovani sovietici,* in « Sovietskoie iskusstvo », XIX, 41, 9 ottobre 1948; A. Surkov, *Le roman cinématographique « La jeune garde »,* in « La littérature soviétique », n. 1, 1949, pag. 125-130.

(3) Soggetto: G. Koltunov; operatore: J. Shekker; scenografia: J. Juzevic; musica: V. Gomolianko e Ia. Zegliar; interpreti: P. Khodochnikov, M. Kalinkina, V. Dobrovoski, M. Romanov, S. Stoliarov, Iu. Liubimov.

Per il soggetto del film cfr. Grigori Koltunov, *Golubie daroghi* (*Le vie azzurre*), scenario letterario, in « Novii Mir », XXIV, 10, ottobre 1947, pagg. 64-119.

(4) Soggetto: Knorre; operatori: E. Andriakanis e G. Pohkova; scenografia: A. Parkomenko e V. Kamski; musica: V. Dvarionas; interpreti: T. Lennikova, N. Lanzius, A. Binkite, N. Ciaplghin, B. Kiselis, N. Siparis, M. Astangov. Sul film, cfr. S. Burov, *Film del Baltico sovietico,* in « Iskusstvo kino », 2, marzo-aprile 1948, pag. 18-21.

(5) Soggetto: Mdivani; operatore: A. Ginsburg; musica: D. Bloch; interpreti: A. Dikhi, A. Ignatiev, K. Sorokin, L. Masokha, O. Zhakov, P. Konstantinov, I. Kiiamov, V. Balashov, M. Kusnezova, F. Ranevskaia, L. Jershova.

(6) Soggetto: dal romanzo omonimo di Boris Polevoi; operatore: M. Maghidson; scenografia: I. Shpinel; musica: N. Kriukov; interpreti: P. Khadochnikov, N. Oklopkov, V. Merkuriev, T. Makarova.

(7) Soggetto: M. Bleiman, K. Isaiev, M. Makliarski; operatore: D. Demuzki; scenografia: M. Umanski; musica: D. Klebanov e O. Sandler; interpreti: P. Khodochnikov, A. Bucma, V. Dobrovolski, D. Miliutenko, S. Martinson, M. Romanov, P. Arzhanov, B. Barnet, E. Ismailova.

il successivo *Il nostro cuore,* basato su un conflitto di concezione tra un giovane aviatore e un ingegnere. Anche qui le psicologie non sono statiche ma dinamiche: la verità si fa luce attraverso le contrapposizioni e i conflitti. Con questo film, Stolper pian piano allarga il suo orizzonte; e con *La storia di un uomo vero* pone la sua candidatura al novero dei migliori tra i giovani registi sovietici.

E' probabile che Stolper stia percorrendo il cammino che ha percorso, sin qui, Mark Donskoi. Anche Donskoi cominciò quasi in sordina, con opere ancora grezze e non approfondite, con temi interessanti ma non svolti appieno. Poi lentamente si sviluppò e maturò come artista, come conoscitore degli uomini e buon realizzatore tecnico dei proprî temi e delle proprie ispirazioni. Per Donskoi, l'incontro con Gorki fu fondamentale: in Gorki egli trovò l'ispirazione piú ricca e feconda verso l'umanesimo, l'amore dell'uomo e della dignità dell'uomo. Per questo dalla sua *Trilogia* in avanti, il suo è stato un cammino di continuo progresso.

Anche Donskoi, come Ermler, come Ciaureli, slarga continuamente il suo cinema verso un'apertura epica. Ma alla base di questa tematica larga vi è sempre l'uomo, con la sua psicologia, i suoi pensieri; i suoi sentimenti. Non a caso ne *Gl'indomiti* il personaggio principale si chiama Taras, come l'eroe del romanzo di Gogol (romanzo? o non piuttosto poema epico?); e non a caso i momenti salienti della narrazione sono sottolineati dalla lettura del testo gogoliano che uno dei protagonisti bambini compie. Anche *Gl'indomiti* è film tipicamente « storico », in quanto basato sulla resistenza che il popolo ucraino condusse contro i tedeschi; ma è film epico per la larghezza con cui il regista tratta l'argomento, procedendo per grandi affreschi, a pennellate ampie; ed è film psicologico, perché è l'anima dell'uomo che interessa a Donskoi, il carattere di questi ucraini che si barricano in casa per non aver rapporti con l'occupante, o che si gettano in boschi meravigliosi di luci e ombre per combatterlo nella clandestinità, o che vengono impiccati sullo sfondo di spaventosi paesaggi di neve, o trucidati in un vallone, geènna orribile perché creata da uomini che hanno abdicato alla dignità umana. Parrebbe assai semplice, il tema di Donskoi, l'amore della libertà. E invece è il tema piú delicato, complesso e impegnativo che sia dato all'artista.

Un particolare film su tema di guerra è *C'era una volta una bimba* (1) di Eisymont. Qui il tema non è visto « di riflesso » nell'animo delle due bambine protagoniste, ma nella rappresentazione di un complesso unico di pensieri, sentimenti ed emozioni cui partecipano tutti gli elementi che la realtà offre. « La vita colta di sorpresa » aveva intitolato anni fa un suo film Dziga Vertov: ma egli non sapeva cogliere appieno il significato profondo della vita, i rapporti storici concreti di cui è intessuta, non sapeva metterne in evidenza, con semplicità, tratti tipici ed essenziali, coordinatori e indicatori. Dinnanzi alle grigie immagini del film di Eisymont, pare invece proprio di trovarsi di fronte alla vita colta di sorpresa: i fatti della vita

(1) Soggetto: V. Nedobrov; operatore: G. Garibian; scenografia: I. Bakhmatiev; musica: V. Pushkov; interpreti: Nina Ivanova, Natasha Sastcipina, Ada Voitsik, A. Lorionov, V. Altaiskaia, L. Shtikan, N. Korn, E. Kirillov.

quotidiana in Leningrado assediata si svolgono come dovettero esistere dinnanzi agli occhi degli abitanti, ma non su un piano di fredda cronaca, sibbene con uno specifico timbro interpretativo. Raramente in un film sovietico il realismo è stato talmente penetrante come in quest'opera di Eisymont, talmente ricco di pensiero e di sentimento: e raramente sugli schermi è comparso un cosí preciso e sensibile capolavoro di psicologia infantile.

Film storici e biografie di scienziati. Con il successivo *L'incrociatore Variag* (1), Eisymont passa ad altro tema: al soggetto storico (e usiamo il termine nella sua accezione piú «comune»). Non per questo muta le prospettive della sua concezione artistica e ideologica della vita. L'episodio di cui si occupa, l'aggressione proditoria dei giapponesi alle navi russe nel 1905, è ricco di suggestioni umane, di problemi psicologici e spirituali importanti; nonché, di per sé stesso, un quesito storico di grande interesse (per questo ha suscitato, in quasi tutte le letterature, una lunga serie di opere, piú o meno serie, piú o meno approfondite: ma assai spesso meno che piú). Eisymont lo affronta in modo sintetico, nel senso che la gran copia di dati e materiali e elementi che han concorso alla formazione del fatto, e all'illustrazione del suo significato, li risolve nella preparaziodel film in modo da dare, in quest'ultimo, un approfondimento lento e graduale di tutti i suoi aspetti. Questa penetrazione a volte è espressa da un frammento di dialogo, altre volte da un'inquadratura, da un momento della recitazione. Su questo sottofondo costante e complesso, prende spicco la costruzione del carattere del comandante dell'incrociatore Variag, che viene in tal modo ad essere il portavoce della sintesi di cui il film è costruito.

Questo procedimento realistico nella trattazione dei temi storici vien portato piú in alto da Vsevolod Pudovkin nel suo *Admiràl Nakhimov* (2). E' il procedimento dell'analisi sistematica e scientifica dei materiali offerti dalla storiografia, dell'esame selettivo critico dei risultati di tale analisi, intesa a individuare i fattori essenziali dei fatti, dell'esposizione narrativa dialettica di tutto il materiale individuato sul piano delle particolarità storiche generali del periodo. Disse al riguardo Pudovkin: «Il problema fondamentale della riproduzione realistica della figura vivente di questo grande patriota e capitano russo consisteva nello scoprire, attraverso una serie di azioni dotate di un grande significato politico e talvolta storico, Nakhimov in quanto uomo dal cuore infiammato, pieno di sentimenti elevati e generosi»(3). Per questo ricco e complesso è il film di Pudovkin, e per questo anche il regista, prima di poterlo realizzare compiutamente, passò attraverso una trafila di numerosi errori di impostazione, e solo dopo aver accolto le critiche che gli vennero rivolte, poté raggiungere quel complesso

(1) Per il soggetto del film, cfr. An., *Le cuirassé Varague,* in «La littérature soviétique», 6, 1947, pag. 77-78.

(2) Soggetto e sceneggiatura: J. Lukovski; operatore: A. Golovnia e T. Lobova; scenografia: V. Jegorov; musica: N. Kriukov; interpreti: A. Dikki, Ruben Simonov, V. Pudovkin, Jevghenii Samoilov, V. Vladislavski, L. Kniasev.

(3) V. Pudovkin, *Come fu realizzato «L'ammiraglio Nakhimov»*, in «URSS», numero speciale di «Cultura sovietica», Roma, novembre 1947, pag. 20-21.

fermo e compatto che è il suo film, nella sua stesura definitiva. Inizialmente, Pudovkin aveva compiuto l'errore di mettere sullo stesso piano narrativo tutti indistintamente i fatti inerenti alla vita di Nakhimov, aveva manifestato un certo compiacimento per lunghe scene di balli e festeggiamenti la cui importanza era, ai fini della comprensione della resa del carattere e della personalità di Nakhimov, assolutamente secondaria. Aveva, per contro, trascurato importanti avvenimenti della vita dell'ammiraglio, per esempio la battaglia di Sinope, assai indicativa delle concezioni strategiche di Nakhimov. Questi difetti erano assai gravi, in quanto non permettevano allo spettatore di comprendere, di « conoscere » pienamente il personaggio in ciò ch'egli aveva di essenziale. E d'altra parte Pudovkin voleva fare un film sull'ammiraglio Nakhimov, non un film su « Nakhimov e i balli di corte ». Dalla stesura definitiva del film esce invece un personaggio lavorato a tutto tondo, visto nei suoi tratti tipici ed essenziali. Ma che il film sia centrato su Nakhimov non presuppone affatto che trascuri tutti quegli altri elementi che contribuirono a creare sia Nakhimov stesso, che gli avvenimenti di cui fu partecipe. Pudovkin tratta cosí il problema dei marinai, della « gente semplice »; analizza gli aspetti politici e ideologici della guerra di Crimea e della difesa di Sebastopoli (1), il comportamento dell'alta nobiltà zarista nella condotta della guerra e dell'attività diplomatica. Passano nelle sue immagini stupende visioni di mare e di velieri, di guerra e di morte; passano, tratteggiate con gusto assai fine e mordace, figure di militari francesi e turchi, e figure del popolo turco, costrette dai suoi governanti ad una guerra rovinosa.

Con *Admiral Nakhimov* Pudovkin riconferma quale sia la via piú matura e avanzata del film storico: quella del film realista, talmente diversa da quella stilizzata e misticamente formalista dell'ultimo Eisenstein (seconda parte di *Ivan Grosny*); la via sulla quale egli stesso aveva, poco prima, realizzato *Suvorov.*

Gli errori in cui era caduto Pudovkin stesso nella prima stesura del *Nakhimov* sono indicativi delle ragioni per cui furon tolti dagli schermi sovietici *Gente semplice* di Kosinzev e Trauberg, *La grande vita* di Lukov e la seconda parte dell'*Ivan Grosny* di Eisenstein. Un film sia che tratti avvenimenti di secoli passati che fatti recenti, è sempre di carattere storico, ed ha quindi il dovere, sulle tracce di un'efficace scienza storica, di rispettare e di rispecchiare fedelmente la sostanza dei fatti che narra. Ma i film di Kosinzev e Trauberg, Lukov ed Eisenstein facevano esattamente l'opposto. Non rispettavano la realtà. Non che ne dessero una loro eventuale interpretazione, piú o meno approfondita, piú o meno efficace: semplicemente snaturavano la realtà, e quindi la verità, ignorando i fatti, o manifestandosi incapaci ad esprimerli.

Scrivono a questo riguardo V. Pudovkin ed E. Smirnova: « Dopo la vittoria sulla Germania nazista, nuovi compiti si posero dinanzi al popolo sovietico, dinanzi ai lavoratori dell'arte. Il popolo tornò al lavoro pacifico,

(1) Sul problema di quest'analisi, cfr. *Contro l'oggettivismo della scienza storica,* in « Vopros Istorii », 12, dicembre 1948, e in « Società », V, I, Firenze 1949, pag. 109.

alla ricostruzione della sua economia crudelmente distrutta dai fascisti tedeschi; si rimette all'esecuzione del piano quinquennale staliniano. Questi compiti grandiosi che il popolo sovietico aveva dinanzi a sé richiedevano un'incarnazione artistica. Durante trent'anni e piú di potere sovietico, gli spettatori si erano considerevolmente evoluti. Le loro esigenze in materia d'arte erano divenute assai maggiori. Quel che si è soliti chiamare l'uomo della strada aveva imparato a ben discernere la verità nella narrazione e a condannare violentemente ogni menzogna, ogni negligenza dovuta all'ignoranza circa la vita del popolo nel presente o nel passato. La responsabilità dei cineasti sovietici e delle loro opere si accrebbe. Per questa ragione il Partito Comunista e tutto il popolo sovietico criticarono cosí severamente il regista Lukov per la seconda parte del film *La grande vita.* Lukov aveva deciso, senza aver studiato seriamente la vita dei minatori, di mostrare nel suo film le gesta eroiche dei lavoratori del bacino del Donez, intesi a ricostruire le miniere di carbone distrutte dagli occupanti tedeschi. Allo scopo di creare delle difficoltà « a effetto » per i suoi personaggi aveva mostrato nel suo film che i lavori di ricostruzione nelle miniere erano eseguiti con mezzi di fortuna e procedimenti antidiluviani. Mentre, in realtà, gli sforzi degli operai erano rivolti a dotare le miniere in corso di ricostruzione di un buon equipaggiamento tecnico, e tutti i lavori che si svolgevano erano meccanizzati. D'altronde, la ricostruzione del bacino del Donez occupa poca parte del film. Maggior spazio è dato a una narrazione assai primitiva di impressioni personali d'ogni genere e di scene folkloristiche. Il 4 settembre 1946 venne pubblicata una risoluzione speciale del Comitato Centrale del Partito Comunista (bolscevico) dell'URSS, circa il film *La grande vita.* Oltre a *La grande vita,* la decisione criticava i film *Ammiraglio Nakhimov* (regista Pudovkin), *Ivan il terribile* (regista Eisenstein) e *Gente semplice* (registi Kosinzev e Trauberg). La risoluzione condannava l'atteggiamento poco riflessivo dei registi e dei soggettisti. La portata delle indicazioni del Comitato Centrale circa il film di Lukov *La grande vita* fu immensa. La risoluzione attirava l'attenzione dei cineasti sul fatto che « il compito attuale del popolo è il passaggio dal socialismo al comunismo, che la cultura delle masse popolari ha raggiunto un livello piú alto, il che aumenta le esigenze che vengono poste agli artisti sovietici. La lotta per lo spirito di partito bolscevico, per un eletto livello ideologico e artistico delle opere cinematografiche, questo è il compito principale del cinema sovietico » (1).

Eisenstein riconobbe gli errori compiuti, ma non poté rielaborare la sua opera perché gravemente ammalato; Pudovkin li riconobbe, e realizzò la stesura definitiva del *Nakhimov;* Kosinzev pure, con *Pirogov,* dimostrò di aver saputo trarre profitto dalle critiche ricevute. Lukov realizzò *Aleksandr Matrosov,* a proposito del quale scrive il critico sovietico Burov: « Per Leonid Lukov il film sull'eroico soldato Matrosov è una tappa importante nella sua vita di creatore. Questo è il suo primo film dopo il brutto sbaglio *La grande vita* (seconda parte), e dimostra che il regista ha capito

(1) V. Poudovkine et E. Smirnova, *Le cinéma soviétique,* Société pour les rélations culturelles entre l'URSS et les pays etrangers, Moscou, 1949, pag. 18-19.

la realtà dei suoi personaggi, ed è col lavoro che ha risposto alle critiche che il partito aveva rivolto al suo film precedente. Il film su Matrosov è patriottico e realistico, e pur coi suoi piccoli difetti, dimostra la crescita, lo sviluppo dell'arte di Lukov» (1). Leonid Trauberg invece persistette sulla via che aveva intrapreso, capeggiando con Bleiman e Otten il gruppo dei «cosmopoliti», di cui è recente la condanna. Scrive Scerbin, vice-ministro per la cinematografia: «*Il leader* degli antipatrioti e cosmopolito-formalisti Trauberg, col suo piú vicino seguace Bleiman, affermavano che il cinema sovietico è sorto come arte a-nazionale, non legata all'arte classica russa... Trauberg e Bleiman, a loro modo conseguenti e tenaci, sviluppavano punti di vista estranei alla fierezza nazionale sovietica. Trauberg calunniava gli iniziatori del cinema sovietico, ascrivendo loro l'umiliante imitazione del cinema americano. Denigrando la funzione innovatrice del cinema sovietico, il Trauberg in tutti i modi lo umiliava nei confronti dell'arte reazionaria occidentale. Il merito della fondazione del cinema sovietico, il Trauberg lo concedeva a chicchessia, pur di staccarlo dalla nostra cultura nazionale... Lo scopo di una tale «critica» sabotatrice consisteva soprattutto nel costringere la nostra cinematografia a rinunciare ai suoi grandi compiti di partito... L'«attività» sabotatrice dei Trauberg, Bleiman, Sutrin, ecc. era di impedimento alla sviluppo del nostro cinema. Essa era diretta contro l'alta idealità, il patriottismo e la verità del cinema sovietico... I cosmopoliti estetizzanti lanciarono furiosi attacchi contro il realismo socialista, base dell'arte socialista. Essi tentano di staccare il nostro cinema dal popolo, dal realismo, dall'idealità socialista — dalla sua strada di partito — e di portarlo nel fango del cosmopolitismo reazionario e formalista. Non ci sono riusciti e non ci riusciranno. Per i cosmopoliti estetizzanti non c'è posto nella cinematografia sovietica. Gli articoli apparsi sulla *Pravda* e *Cultura e vita* hanno contribuito a smascherare il gruppo antipatriottico dei critici teatrali, a strappare dal volto dei cosmopoliti borghesi e sabotatori della cinematografia la maschera dell'estetismo, a spianare la strada per un ulteriore incremento ed elevamento del cinema sovietico» (2). E Bolsciakov, ministro per la cinema-

(1) S. Burov, *Un film sull'eroismo*, in «Sovietskoie iskusstvo», XIX, 19, 8 maggio 1948, pag. 3.

(2) V. Scerbin, *Contro i cosmopoliti borghesi nell'arte cinematografica*, in «Isvestia», 51, 3 marzo 1949. Sul problema dei cosmopoliti, cfr. inoltre: N. Sakontikov, *I cosmopoliti senza patria nell'arte cinematografica*, in «Sovietskoie iskusstvo», XX, 8, 13 febbraio 1949; An., *Per una nuova fioritura dell'arte cinematografica*, editoriale di «Literaturnaia gazeta», 19, 5 marzo 1949; Konstantin Simonov, *«Teoria» e pratica dei cosmopoliti nella critica cinematografica*, in «Sovietskoie iskusstvo», XX, 10, 5 marzo 1949; An., *Verso una nuova ascesa del cinematografo*, editoriale di «Sovietskoie iskusstvo», XX, 10, 5 marzo 1949; A. Solodovnikov, *Socialismo internazionalista e cosmopolitismo borghese*, in «Sovietskoie iskusstvo», XIX, 18, 1 maggio 1949; An., *I cosmopoliti nella critica cinematografica e i loro difensori*, editoriale di «Literaturnaia gazeta», 14, 16 febbraio 1949; M. Mitin, *Contro la «teoria» e la filosofia degli antimarxisti cosmopoliti*, in «Literaturnaia gazeta», 20, 9 marzo 1949; An., *Per un'arte sovietica patriottica, contro i cosmopoliti!*, editoriale di «Iskusstvo Kino», 1, gennaio-febbraio 1935; V. Scerbin, *Sul gruppo degli esteti cosmopoliti nel cinema*, in «Iskusstvo Kino», I, gennaio-febbraio 1949; A. Abramov, *Il servilismo dei cosmopoliti*, in «Iskusstvo Kino», I, gen-

tografia; « Negli ultimi dieci anni come regista, Trauberg non ha portato che danno. Nel 1943 ha realizzato il film *L'attrice*, ideologicamente vuoto, e nel 1945, assieme a Kosinzev, il film *Gente semplice*, cosa falsa che non è stata ammessa sugli schermi del paese... infine Trauberg ha definitivamente fallito il film — dal tema cosí interessante — sulla biografia dell'inventore della radio Popov » (1). L'esclusione del gruppo dei cosmopoliti dai quadri della cinematografia sovietica è soprattutto derivata da un'assemblea, circa la quale cosí riferisce la stampa sovietica: « La riunione — durata cinque giorni — degli attivisti dei lavoratori del cinema sovietico, ha smascherato la dannosa attività del gruppo dei cosmopoliti borghesi, i critici e "teorici" Trauberg, Bleiman, Sutirin, Kovorskin, Otten, ecc. La riunione ha duramente condannato il doppio gioco di Bleiman e Kovorskin, i quali non hanno voluto riconoscere i proprî errori. Costoro hanno tentato di salvare i loro seguaci dalla sconfitta completa, insistendo (Bleiman) sul fatto che si tratta di singoli errori, e non di un sistema di punti di vista antipatriottici, contrari all'arte sovietica. Bleiman ha visto confutare la sua tesi da parte di Pudovkin. Pure non soddisfacenti sono state le risposte di Iutkevic, di Lebedev e del Presidente della commissione cinedrammaturgica dell'Unione degli scrittori sovietici, Gabrilovic: essi tentarono di non dare rilievo alla loro noncuranza circa l'attività dei cosmopoliti » (2).

Questa lotta contro i cosmopoliti ha le sue radici storiche e ideologiche nelle posizioni di Bielinski, che criticava aspramente il "cosmopolitismo fantomatico" dei suoi contemporanei, e in quelle di Lenin che nel 1922 aveva dichiarato che « il popolo ha diritto a un'arte che trovi la sua sostanza unicamente in una ricerca costante di verità e di bellezza ». Ai film storici della produzione del dopoguerra sono intimamente legati i film di carattere biografico, i quali sono anch'essi film "storici", ma in una particolare eccezione del termine. Apparentemente, essi pongono ai registi gli stessi problemi degli altri film storici. Senonché, in realtà, qui il compito è piú complesso e difficile. Il regista deve spesso tradurre in realtà concezioni scientifiche e lavori scientifici che non si presentano immediatamente come esplicitamente collegati con la realtà dialettica della vita. Il regista di film di questo genere deve saper dare corpo ad esperi-

naio-febbraio 1949; G. Grigoriev, *La verità della vita e le teorie false*, in « Iskusstvo Kino », I, gennaio-febbraio 1949.

La condanna del gruppo dei cosmopoliti ha portato al seguente mutamento nella redazione di « Iskusstvo Kino », organo del Ministero della Cinematografia dell'URSS: fino alla fine del 1948, la redazione era composta da: N. A. Lebediev (redattore), V. V. Gracev, D. J. Jeremin, V. N. Zhdan, A. M. Zguridi, J. P. Kopalin, L. P. Pogozheva, M. E. Ciaureli, R. N. Iurienev, S. J. Jutkevic (collegio redazionale); dal numero I del 1949, essa è composta da: D. M. Jeremin (redattore), G. V. Aleksandrov, G. V. Grakov, V. V. Gracer, V. N. Zhdan, A. M. Zguridi, J. P. Kopalin, M. G. Papava, L. P. Pogozheva, M. E. Ciaureli (collegio redazionale).

Circa le recenti tendenze dei soggettisti sovietici, vedi V. Scerbin, *Problemi della cinedrammaturgia sovietica*, in « Novii Mir », XXV, 4, aprile 1949, pag. 219-245.

(1) In « Pravda », 62, 3 marzo 1949.
(2) In « Pravda », 63, 4 marzo 1949.

menti a volte risolti in sede teorica, cioè "non visibile"; deve scoprire i legami tra scienza e vita; dare evidenza palpabile a problemi di alta cultura, in connessione stretta con la vita popolare. Anche nei film storici vi sono elementi di questa fatta: le concezioni strategiche sono, nella loro formulazione di scienza militare, estremamente concettuali: nondimeno il loro contenuto, il loro valore concreto si traducono, all'atto stesso della nascita, in azioni umane " visibili ". Piú difficile esprimere il significato, la struttura, la natura e il valore delle ricerche di Ivan Pavlov sulla riflessologia condizionata, o i lavori di Jukovski. Dichiara a questo riguardo Pudovkin: « Preparo un film sul grande matematico russo Jukovski, i cui lavori di meccanica teorica han posto le basi della scienza aerodinamica. Questo film mi pare molto difficile. Voglio non solo esporre gli elementi della biografia dello scienziato, ma altresí mostrare sullo schermo il processo delle sue idee matematiche. Da noi il pubblico è talmente avido di istruirsi, che vuol trovare spiegazioni scientifiche perfino in un film. Inoltre, il film sarà la mia prima esperienza a colori » (1).

L'accento posto da Pudovkin sul desiderio degli spettatori sovietici di veder realizzati film a soggetto di carattere biografico-scientifico spiega perché Dovzhenko abbia realizzato *Ivan Michurin*, Kosinzev abbia diretto *Pirogov*, Rasumny abbia girato *Miklukha Maklay*, e il piú recente film di Grigori Roscial sia *L'accademico Ivan Pavlov*.

I film biografici sovietici di questo tipo differiscono profondamente da quelli biografici realizzati dalle altre cinematografie, perché sono centrati sull'attività professionale e civica dello scienziato protagonista, ne trascurano gli elementi secondari o irrilevanti, escludono nel modo piú completo il *cliché* delle "stranezze-dello-scienziato-con-la-testa-nelle-nuvole". Essi trattano della vita di quegli scienziati che hanno avuto una giusta concezione della scienza, che cioè hanno considerato la loro attività professionale e creatrice non disgiunte dai problemi generali della vita e della società.

Il problema centrale di questi film è quindi quello di mettere chiaramente in risalto la natura specifica dell'attività degli scienziati, non isolandola in torri d'avorio, ma scoprendone i legami con le aspirazioni e la vita delle masse popolari. Questo problema è stato risolto da Kosinzev in *Pirogov* (2), che accentra la narrazione sui punti salienti della vita e dell'attività del grande chirurgo le cui innovazioni sono sempre state strettamente legate ai problemi piú importanti del suo tempo (3); da Rasumny, che in *Miklukha Maklay* (4) ha posto in rilievo il contenuto del-

(1) *Poudovkine: il faut développer les cinémas nationaux*, interview par Anne Vincent, in « L'Écran français », 169, 21 settembre 1948.

(2) Soggetto: Iu. Gherman; operatore: A. N. Moskvin; scenografia: E. E. Jenei; musica: D. Shostakovic; interpreti: K. V. Skorobogatov, O. Lebsak, S. Zharov, G. Gumilievski, J. Nevski, N. Cerkassov, Ia. Maliutin, A. Dikhi.

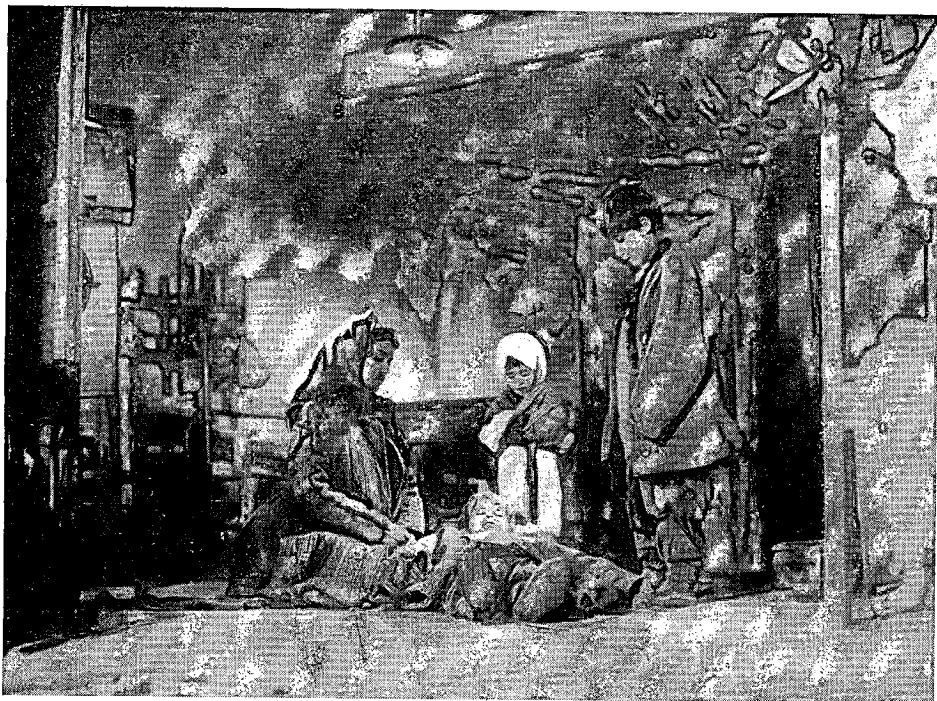
(3) Cfr. Oleg Leonidov, *Les meilleurs films de 1947*, in « La littérature soviétique », 8, 1948, pag. 113-121; nonché: An., *Pirogov*, in « La littérature soviétique », 3, 1949, pag. 79.

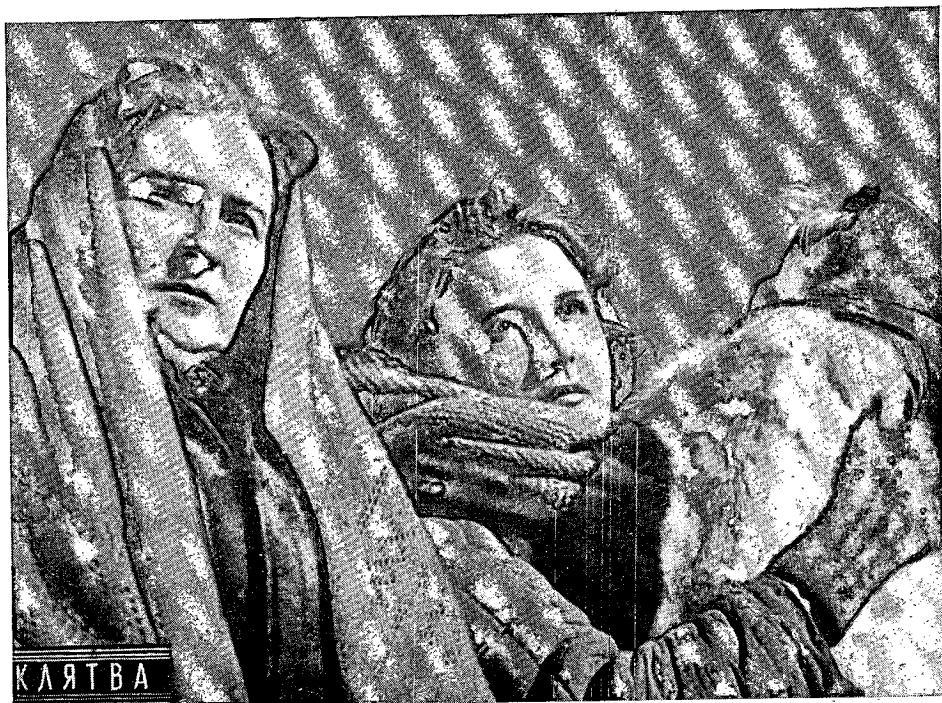
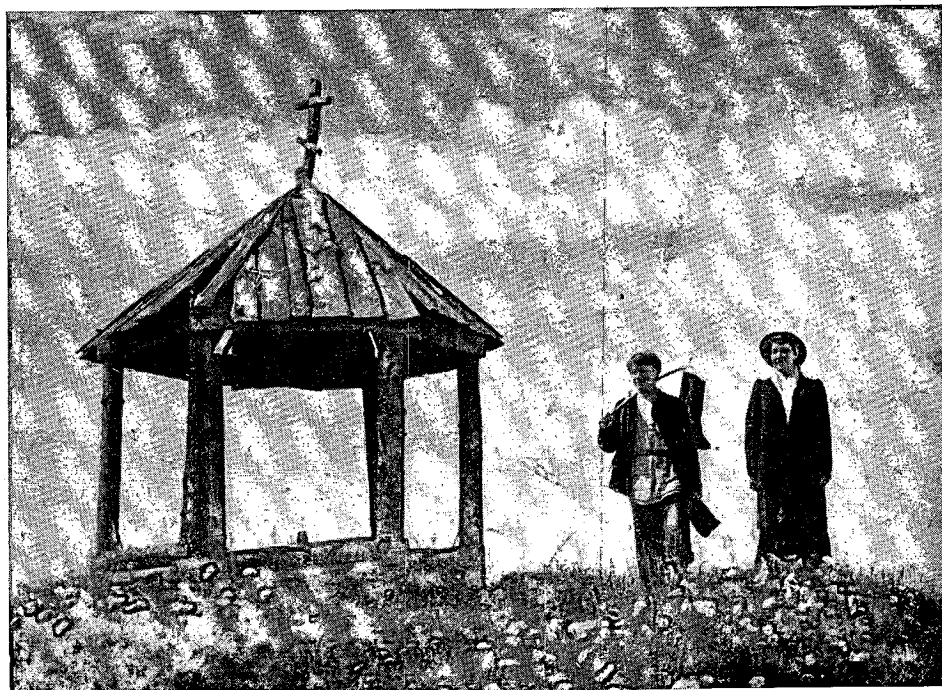
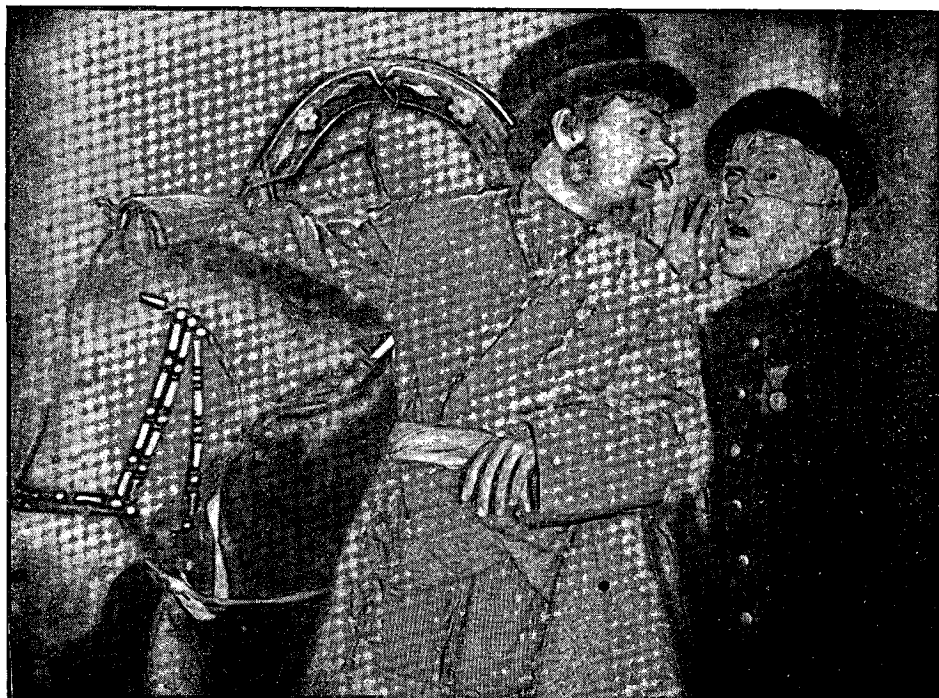
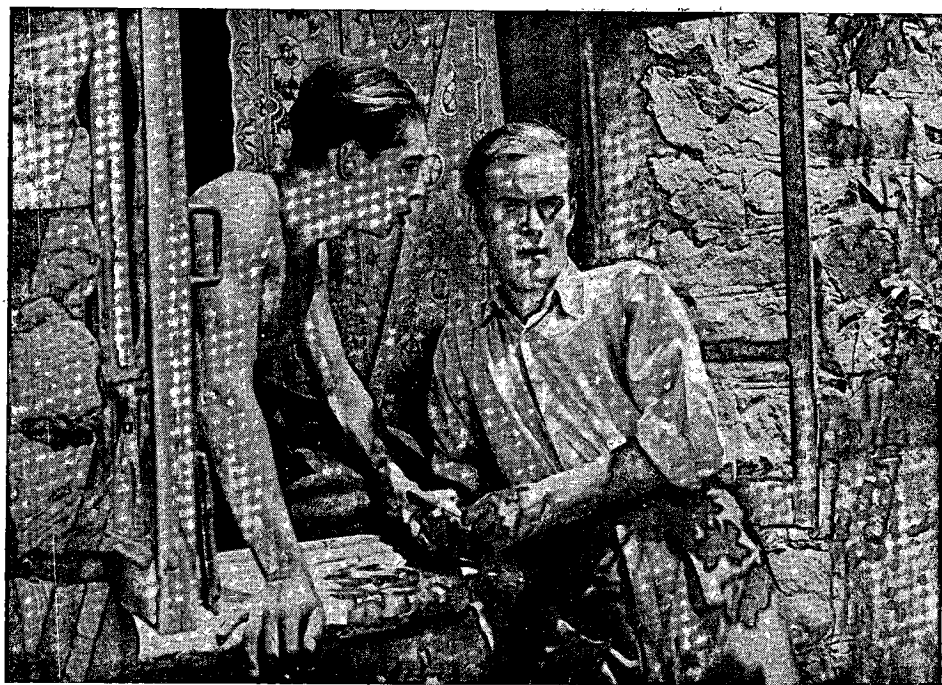
(4) Soggetto: A. Speshnev e V. Volkenstein; consulente scientifico: prof. Ja. Roghinski; operatore: B. Petrov e P. Sotov; scenografia: F. Boguslavski; musica: N. Kriukov; interpreti: S. Kurilov, G. Grigorieva, M. Astangov, A. Maksimov, D. Budarov, Veiland Rodd, R. Robinson, Jim Kolmogorov.

l'attività scientifica dell'antropologo, il quale aveva nella prospettiva del suo lavoro la confutazione delle teorie reazionarie della diseguaglianza delle razze. In *L'accademico Ivan Pavlov* (1), Roscial non si è limitato e esprimere gli esperimenti scientifici di Pavlov, ma ne ha altresí delineato il cammino, seguendo la vita dello scienziato nel suo ciclo completo (2) (caratteristica, questa, tipica dei film di Roscial: nel precedente *Artamanov e figli*, del 1946, da Gorki, egli seguiva scrupolosamente le vicende di una famiglia entro un giro assai largo di anni). Ma l'opera di maggior rilievo che il cinema sovietico abbia realizzato in questo campo nel dopoguerra, è l'*Ivan Michurin* di Aleksandr Dovzhenko.

Scrive sul film un critico sovietico: « Una descrizione dettagliata non può darci un'idea adeguata di questo film, dato che un'opera poetica deve esser vista o udita. Non a caso impieghiamo l'espressione "poetica", poiché Aleksandr Dovzhenko è anzitutto un poeta, un cittadino-poeta... Il film fu girato nei giorni in cui l'orientamento rivoluzionario michuriniano in agrobiologia si era definitivamente affermato come l'unico orientamento progressivo.. E' perciò naturale che un maestro come Dovzhenko, per il quale l'attività artistica ha anzitutto un carattere sociale-politico, abbia introdotto nel film elementi di pubblicismo, di volgarizzazione della scienza, ed abbia spiegato al popolo il significato e l'essenza della grande lotta scientifica intrapresa da Michurin. E Dovzhenko è riuscito nel suo intento: ha narrato la gloriosa impresa scientifica di Michurin nel linguaggio dell'arte. Gli elementi drammatici generali, il destino e il carattere dei protagonisti sono strettamente legati al tenore scientifico del soggetto: essi si sviluppano, si arricchiscono e si completano gli uni con gli altri... Abbiamo chiesto a Dovzhenko quale fosse stato il suo metodo cromatico di lavoro. « Due cose — ci ha risposto — devono essere considerate nel film a colori. Negli episodi di passaggio, che hanno un'importanza secondaria, il colore dev'essere usato con estremo tatto, e non offendere la vista dello spettatore. Invece negli episodi piú salienti, culminanti, il colore dev'essere uno dei principali componenti dell'opera artistica, e il pittore in quei momenti deve essere un prezioso rivelatore della natura. Tali episodi, relativamente rari, illuminano tutto il film ». Già dopo le prime riprese eseguite al cinestudio statale Mosfilm, i giovani pittori-scenografi Bogdanov e Miasnikov, e gli esperti operatori Kosmatov e Kun, si rivolsero al regista per sapere in quale museo dovevano recarsi, e da quali " vecchi " pittori imparare. « Prima di tutto — rispose loro Dovzhenko — non bisogna dimenticare che il cinema a colori è completamente diverso dalla pittura, anche per il solo fatto che la pittura è statica, mentre il cinema è dinamico, cioè ha il suo inizio laddove comincia il movimento. Perciò per evitare la stilizzazione, il disaccordo tra la forma e il contenuto sia pure in favore di una forma bella ma anti-

(1) Soggetto: M. Papava; operatore: V. Gardanov; musica: D. Kabalevski; interpreti: A. Borisov, N. Cerkasov, F. Nikitin, N. Alisova, G. Shpighel, M. Safonova.

(2) Per il soggetto del film, cfr.: M. Papava, *Pavlov*, scenario letterario, in « La littérature soviétique », I, 1949, pag. 1-70. Sul film, cfr. N. Semenov, *Un film su un grande scienziato e patriota*, in « Sovietskoie iskusstvo », XX, 8, 19 febbraio 1949, pag. 3; Iu. Lukin, *Una vita dedicata al popolo*, in « Iskusstvo Kino », 2, marzo-aprile 1949, pag. 13-16.

MARCO DONSKOJ *Arcobaleno*

VSEVOLOD PUDOVKIN *Ammiraglio Nakhimov*

MICHELE CIAURELI *Il giuramento*

MARCO DONSKOJ *L'educazione dei sentimenti*

GREGORIO KOSINTSEV *Pirogov*

SERGIO GERASIMOV *La giovane guardia*

ALEKSANDR DOVZHENKO *La vita in fiore*

quata, sarà meglio per voi recarvi non nei musei, ma al cospetto della natura per tentar di capirla, di conquistarla con l'arma del cinematografo ». E il film, girato nella città di Michurinsk (già Koslov), fu realizzato in seno alla natura stessa, nel giardino del grande scienziato, senza l'adozione di metodi fotografici che ne alterassero la bellezza. E sullo schermo, dinanzi agli occhi dello spettatore, si rileva tutta la ricchezza dei colori del mondo, dal grigio delle nuvole autunnali all'azzurro abbagliante del cielo in una serena giornata d'estate » (1).

Su un analogo piano si esprime circa il *Michurin* (2) il direttore dell'« Accademia agricola K. Timiriasev », V. Stoletov: « Diversi argomenti scientifici di cui il film tratta non sono completamente comprensibili alla grande massa degli spettatori, ma di questo non si deve dar colpa ai realizzatori. Il loro problema non era quello di far vedere le lezioni tenute da Michurin, sibbene la lotta che lo scienziato conduceva per le idee progressive, per la vittoria della scienza, la quale vuol rendere la vita felice e bella. Il film *Michurin* è il film della creazione dell'uomo, il quale vince la natura e la costringe a servirlo. Per questo, nel giro dei rapporti tra il proprio temperamento di artista e la figura dello scienziato, Dovzhenko ha creato un Michurin il quale dirige la forte fioritura della natura. Nel film la natura è vista con grande maestria. Ciò è molto importante, perché il film ci mostra un uomo che ha lavorato tutta la vita per arricchire la natura, farla piú bella e piú utile all'uomo. Le tonalità calde e leggere dei fiumi che in primavera, rotti i ghiacci, cominciano a scorrere liberamente, e poi il forte e delicato fiorire dei giardini, le belle tonalità dei campi lunghi: tutto ciò è realizzato in modo brillante, in armonia col contenuto e lo svolgimento delle scene e degli episodi » (3).

Il cinema sovietico nelle repubbliche caucasiche ed orientali. Non è degli ultimi anni la nascita delle cinematografie delle varie repubbliche che costituiscono l'URSS, né sono recenti i successi di queste giovani arti. Ma questi fatti, il piú delle volte, sono totalmente ignorati. Ciò dipende sia da una inesatta conoscenza della natura e della storia del cinema sovietico, che dal persistere, anche presso gli ambienti dell'alta cultura, della fraseologia di certa pubblicistica quotidiana, la quale sempre dice « russo » e mai « sovietico », ignorando il carattere multinazionale dell'Unione Sovietica. Ma fin dai primi anni del potere sovietico, sono sorte le cinematografie georgiana, armena, azeirbaigiana, usbeka, tagika, kazaka.

E' nel corso di questi ultimi anni che il processo di sviluppo e maturazione di queste cinematografie si è considerevolmente accelerato, generando opere profondamente originali per la loro forma nazionale, e per il loro contenuto umanistico, e internazionalista. Mentre è episodico che registi

(1) An., *Un film sur Michurin,* VOKS, Moscou, 1949.

(2) Per il soggetto, cfr. R. Jurienev, *La vie en fleurs,* in « Les maîtres du cinéma soviétique au travail », Service cinématographique de l'URSS en France, 1946, pag. 47-50; nonché Aleksandr Dovzhenko, *La vita in fiore,* « Biblioteca kino-dramaturga », Goskinoisdat, Moskva, 1948.

(3) V. Stoletov, *La figura del grande riformatore della natura,* in « Sovietskoie iskusstvo », XIX, 51, 18 dicembre 1948.

russi realizzino film presso gli stabilimenti delle altre repubbliche (questo fatto ha avuto sviluppo nel corso della guerra, quando gli stabilimenti dei territori invasi o minacciati di occupazione vennero trasferiti: cosí Protozanov realizzò *Nasreddin a Bukhara;* e piú recentemente Grigori Roscial *Il canto di Abai,* sulla vita dell'omonimo grande poeta del Khazakstan del XIX secolo), i quadri tecnici ed artistici di queste cinematografie — massime le caucasiche — sono nazionali; in tal modo le opere che ne derivano hanno una configurazione specifica, nettamente originale.

Gli unici film realizzati negli ultimi anni da registi non nazionali per le cinematografie caucasiche e orientali sono *Fatali-Khan* (1), del bielorusso Dzgane, e *Dalekaia nevesta* (*La fidanzata lontana*) (2) di E. Ivanov-Barkov. Il primo è imperniato sulle lotte condotte nella seconda metà dell'VII secolo dal popolo azeirbaigiano per la sua unificazione in un unico stato indipendente, sotto la guida di Fatali-Khan; il secondo è una commedia musicale di ambiente contemporaneo turkmeno, a proposito del quale scrive il critico sovietico Kagarlizki: « Il grande successo creativo di questo film realizzato negli studi di Ashkhabad consiste nell'aver risolto un'opera di genere difficile, la commedia cinematografica. Non vogliamo dire con ciò che le vie del cinema sovietico si suddividano in generi di specializzazione, di cui *La fidanzata lontana* sarebbe un esempio; però siamo certi della posizione creativa degli autori dei film, quali intendevano mostrare, col loro lavoro, le nuove qualità del nuovo uomo sovietico » (3).

Una delle piú importanti produzioni del cinema azeirbaigiano degli ultimi anni è *Arshin Mal Alan,* tratto dalla celebre operetta di U. Hadzhibekov, e diretto da Riza Takhmassib. Il regista piú dotato della cinematografia usbeka è Nabi Ganiev: dei suoi ultimi film *Le avventure di Nasreddin* (4) narrano le vicende del celebre e popolare filosofo-moralista orientale, saporosissime, ricche di contenuto sociale e umanistico (5), mentre *Takhir* e *Sukhra* è una delicata leggenda usbeka, a carattere poetico-sociale. Ma l'opera piú importante della recente cinematografia usbeka è *Aliscer Navoi* (6), di Kamil Jarmatov, dedicata alla figura del poe-

(1) Soggetto: E. Mahmed-Khanl e Mu Gusein; operatore: A. Ata Khshiev; scenografo: Iu. Shwez; musica: N. Gadzhiev; interpreti: A. Alikperov, L. Dzhevanscirova.

(2) Soggetto: E. Pomeshnikov, N. Roshkov e V. Shklovski; operatore: A. Bulinski e K. Kiiatkhanov; musica: K. Korchmarev; testo delle canzoni: V. Vinnikov; scenografia: V. Khmelev; direttore dei balletti: J. Boiko e J. Kontunov; interpreti: A. Karliev, V. Neshiplenko, K. Kulmamedov, S. Kliceva, M. Shafigulina, A. Ovesova, S. Kariev, K. Muradova, M. Seidniiasov, A. Meliaiev.

(3) V. Kagarlizki, *Degli uomini sovietici,* in « Sovietskoie iskusstvo », XIX, 32, 7 agosto 1948; cfr. inoltre: G. Khremlev, *Il superamento delle difficoltà,* in « Iskusstvo Kino », 5, settembre-ottobre 1948.

(4) Cfr. An., *Les aventures de Nasreddin,* in « La littérature soviétique », 9, 1947, pag. 77-78.

(5) Esse sono note anche in Italia, ove è stato pubblicato il romanzo *Il perturbatore della quiete di Soloviov* (di cui Nasreddin è il protagonista centrale), in una edizione Mondadori esaurita nel giro di brevissimo tempo.

(6) Soggetto: A. Speshnev, J. Sultanov, R. Uigun, V. Shklovski; operatore: M. Krasnianski; scenografia: V. Jeremin; musica: R. Glier e T. Sadikov; interpreti: R. Khamraiev, A. Jsmatov, A. Dzhalilov, T. Nasarov, S. Galinov, R. Pirmukhamedov, S. Junusov, L. Nasrulaiev, Sh. Asimov.

ta e uomo di stato usbeko del XIV secolo, Navoi, che fu Gran Visir del sultano Hussein, ma soprattutto uomo legato al popolo e filosofo dalle concezioni sociali molto avanzate. Nel film di Jarmatov sono rievocate non solo le sue vicende, e quelle del paese usbeko dell'epoca, ma altresí la sua opera letteraria: Navoi ha dato alla letteratura usbeka *Cinque poemi, La lingua degli uccelli e delle gazzelle,* e il trattato filologico *Processo di due lingue.* Scrive sul film il critico sovietico Krainov: « Il potere sovietico ha fatto rinascere l'arte del popolo usbeko, e ha fondato nell'Usbekistan la cinematografia e il teatro, ha educato i migliori artisti usbeki della scena e dello schermo. E' sintomatico che il primo lavoro della cinematografia usbeka che abbia ricevuto il Premio Stalin, sia un film dedicato alla poesia classica usbeka, all'immortale Aliscer Navoi, il quale dedicò tutta la vita all'arte del popolo. Il regista Jarmatov, un attore usbeko di primo rango quale Ismatov, e Khamraiev, si sono dimostrati in *Alister Navoi* artisti maturi che han saputo penetrare profondamente nel materiale storico della loro opera. Nazionale nella forma, socialista nel contenuto, estremamente vicino al materiale storico come base concettuale, questo film della cinematografia usbeka conferma il valore dell'asserzione del compagno Zhdanov: "L'internazionalismo nasce laddove fiorisce l'arte nazionale" » (1).

Mentre il film georgiano *David Guramshvili* (2) è dedicato alla vita dell'omonimo uomo di stato e poeta georgiano dell'epoca di Pietro il Grande, *Anahit* (3) di Bek-Nazarov è tratto da una delle piú interessanti opere della letteratura armena, la favola omonima di G. Aghaian.

Bisognerebbe, per potersi addentrare nell'analisi di questi film, porre un certo numero di premesse culturali. Si tratterebbe di analizzare in sintesi la civiltà e l'arte, spesso millenarie, dei popoli di cui essi sono l'espressione. Questi film sono inscindibili dal complesso terreno storico culturale da cui son nati. Ma se ciò vale per lo storiografo e il critico, a maggior ragione vale per il comune spettatore, il quale trova nelle immagini di questi film un Caucaso e un Oriente radicalmente diversi da quelli che compaiono, adulterati, nei film di carattere colonialista ch'è solito vedere, tutti costruiti sulla falsariga di un esotismo alla Pierre Loti.

Stabilimenti per la produzione di lungometraggi a soggetto vi sono a Tbilissi, Erivan, Baku, Alma-Ata, Tashkhent, Ashkhabad. Ma ogni capitale di repubblica federata o autonoma ha il suo studio per la produzione di documentari e cineattualità. In tal modo il cinema nasce su tutti i punti del continente sovietico. Sintomatico a questo riguardo l'ultimo degli

(1) S. Krainov, *I migliori film dell'annata,* in « Sovietskoie iskusstvo », XIX, 14, 3 aprile 1948; cfr. inoltre: K. Isaieva e V. Dneprov, *L'edificazione del cinema usbeko* », in « Iskusstvo Kino », 2, marzo-aprile 1948.

(2) Cfr. An., *David Guramshvili,* in « La littérature soviétique », 10, 1946, pag. 70-78.

(3) Soggetto: V. Shweizer; operatore: J. Dildarian e J. Grigorian; scenografia: Ju. Shwez; musica: A. Satian; interpreti: M. Simonian, B. Issaakian, F. Dovletiam, E. Sebar, A. Avetisian, G. Nersesian, D. Malian, Sh. Talian, Kh. Abramian, A. Amirbekian, O. Bunatian, V. Morgun.

studi di cinecronaca di Irkutsk, *Soviètskaia Jakùtiia* (1), realizzato da Viktor Gheiman. Esso ha al centro le riprese documentarie della prima opera lirica del teatro jakuto, *Niurgun-Bostur,* interpretata dall'« artista emerita » della repubblica di Jegorov, Tuiarina Kujú; ma queste sequenze sono intimamente collegate con quelle che mostrano il lavoro del popolo jakuto. Scrive il critico sovietico Beliavski: « Ecco gli uomini che hanno creato una nuova vita culturale mettendo al servizio del socialismo la dura natura del lontano Nord, dice il film *Jakutia sovietica.* Gli autori non fanno vedere allo spettatore questa conclusione, ma vanno verso di essa per una via ben precisa, scegliendo con cura i motivi dei fatti. Al di là delle esteriorità, fanno *vedere* in modo concreto il concetto che ispira il film; l'apoteosi delle cose semplici ma eroiche che costituiscono la realtà quotidiana » (2).

Commedia e dramma. I temi della vita contemporanea entrano nel cinema sovietico con tutta la loro estensione reale. I film che si sviluppano in questa direzione, non possono quindi essere né puramente drammatici, né semplicemente catalogabili sotto l'etichetta « commedia ». Catalogazioni in tal senso, non è possibile farne. Vi sarà sempre un problema centrale, che comporterà una certa somma di elementi drammatici, o comici, o satirici, o grotteschi: ma ciò che importerà, sarà la misura e l'estensione con cui sarà espressa la sostanza del problema centrale. Un film legato direttamente alla realtà contemporanea è, per esempio, *Nóvii dom (La casa nuova)* (3), del regista bielorusso V. Korsh-Sablin, dedicato al tema della ricostruzione dei villaggi distrutti dall'invasore tedesco in Bielorussia; ma altrettanto legati alla contemporaneità sono i due ultimi film di Grigori Aleksandrov, *Vesnà (Primavera)* e *Vstrècia na Elbe (Incontro sull'Elba)*: eppure Korsh-Sablin sviluppa il suo film in una direzione drammatica, e Aleksandrov i suoi verso la commedia satirica. Pyriev, regista noto per aver creato la « commedia kolkhoziana » (ma altresí alcuni cupi e potenti film di guerra), gira *Skasànie o sémlie Sibirskoi* (*La leggenda della terra siberiana*), ove un caso umano e drammatico si svuluppa sul piano sociale in concomitanza stretta con motivi comici e sentimentali, patetici e lirici. A volte un argomento, per la sua portata stessa, sposta tutto l'interesse dell'autore verso una problematica ancor meno comprimibile entro schemi ristretti: per *In nome della vita* (4), Zarkhi e Kheifits volgono la loro macchina da presa non solo sul lato drammatico e scientifico del tema — la rigenarazione delle cellule nervose, nel quadro della lotta contro la paralisi — altresí sugli aspetti umani, psicologici e sociali che ne derivano. Non è senza difficoltà, esitazioni e scoramenti che si svolge il lavoro dei giovani medici che intendono risolvere il problema:

(1) Soggetto: V. Gheiman, J. Zhigh, M. Zetlina; operatore: A. Agaponov e A. Barkovski.

(2) M. Beliavski, *Un film nel Nord Sovietico,* in « Sovietskoie iskusstvo », XIX, 52, 25 dicembre 1948.

(3) Soggetto: E. Pomeshnikov; operatore: V. Rappoport; scenografia: A. Veksler; musica: J. Dunaievski e J. Liuban; interpreti: V. Khokhriakov, E. Simonov, L. Smirnova, A. Kmit, K. Sorokin, N. Cerkassov, N. Bogoliuboc.

(4) Cfr. An., *Au nom de la vie,* in « La littérature soviétique », 7, 1947, pag. 76-77.

ma giustappunto dalla lotta contro tali esitazioni e scoramenti, oltre alle difficoltà specifiche del quesito, si sviluppa la sostanza del film. Questa duplice lotta indica la coscienza, il grado di sviluppo spirituale dei personaggi; non solo la loro struttura professionale, altresí quella ideologica. Cosí nel film si addensano motivi sociali profondamente connessi a problemi scientifici e ad una casistica umana che va dal psicologico al drammatico al lirico. A questo risultato giungono Zarkhi e Kheifits grazie ad una preparazione accurata e accalorata del materiale, realizzando un'opera di alto livello artistico e culturale. Laddove invece la loro preparazione è meno coscienziosa, la loro applicazione meno severa, creano un film debole e vago: è il caso del successivo *Dragozènniie sernà (Il seme prezioso)* (1).

Importanti problemi sociali-psicologici sono non solo affrontati ma anche risolti da Rappoport in *Zhizhen na bitadèli (La vita nella cittadella* (2). Qui è al centro del film la questione della partecipazione o meno degli uomini di cultura alle lotte politiche e sociali del loro tempo. Dalla realtà stessa delle situazioni, nascono quei fatti determinati che dirigono lo sviluppo, l'orientamento ideologico-politico dei personaggi principali verso una scelta concreta. E' notevole, nel film di Rappoport, come il problema dell'*engagement* si risolva nel corso di una lotta interna ed esterna, dialettica, viva e complessa, nella quale agiscono in pari gradi gli avvenimenti interiori, psicologici e spirituali, che dalla realtà nascono ma vengono decisi su un piano di pensiero e sentimento.

Fusione di pensiero e sentimento presiedono anche all'ultimo film di Mark Donskoi, *Sélskaia ucítelniza (La maestra del villaggio,* o *L'educazione dei sentimenti*) (3). La vita di Varvara è lo svolgersi logico e « naturale » di una vocazione, di una aspirazione alla cui base è un profondo sentimento: quello pedagogico. Ma il problema della pedagogia non si esaurisce in una limitazione tecnica: la maestra non si limita a trasmettere elementi di conoscenza in un senso pseudo-oggettivo, ma altresí esercita nei riguardi dei suoi allievi un'azione educativa in senso largo, spirituale e sociale. Per questo a Varvara si potrebbe attribuire la definizione che una volta nell'Unione Sovietica venne data agli scrittori: ingegnere delle anime. Varvara inizia la sua vita di maestra sulla scorta di questa vocazione, ma è nel corso delle difficoltà che deve superare che si forma il suo carattere e matura la sua sostanza ideologica. Il villaggio dov'essa si reca a insegnare, e che nel corso degli anni si trasforma, è direttamente immerso nella storia, che vi ribolle: e gli uomini agiscono, le coscienze si sviluppano o pervertono. In tal modo, per i legami stretti che Varvara ha col popolo, per la sua relazione affettiva e intellettuale col giovane rivoluzionario,

(1) Soggetto: E. Buranov; operatore: S. Ivanov; scenografia: V. Agranov e D. Rudoi; musica: V. Pushkov; interpreti: G. Rozhciakina, V. Zhukovski, O. Zhakov, P. Khodochnikov, N. Darokhin, P. Aleinikov, V. Vanin, V. Teleghina, L. Shabalina, R. Pliatt, B. Kudiashov.

(2) Soggetto: L. Trauberg, dalla *pièce* omonima di A. Jacobson; operatore: S. Ivanov; scenografia: E. Jenei; interpreti: Khugo Laur, A. Talvi, G. Kilgas, L. Laats, L. Ralia, A. Siarev, B. Kuuskemaa, E. Tinn.

(3) Soggetto: M. Smirnova; operatore: S. Urusevski; scenografia: D. Vinnizki e P. Pashkevic; musica: L. Schwartz; interpreti: Viera Marezkaia, D. Sagal, P. Olenev, V. Maruta, V. Belokurov.

per la lotta ch'essa conduce contro l'arretratezza in favore delle forze giovani e fresche che erompono dalla scorza rigida delle vecchie strutture sociali e politiche, il carattere della donna si arricchisce e completa. La sua vita semplice si muta in un quieto quotidiano eroismo. Dietro a ogni sentimento espresso, in Donskoi, c'è una fitta rete di ragioni, di concezioni ideologiche e storiche: ma ogni pensiero si sviluppa fino ad assumere la consistenza e l'accensione di un sentimento prorompente. Questa, la singolare fusione tra sentimento e pensiero che il regista realizza, attingendo, per le vie dell'arte, l'enunciazione del filosofo: l'essere non dev'essere disgiunto dal pensare. « L'uomo, ecco una fiera parola! », diceva Gorki; e Donskoi pone questa affermazione al centro della propria ispirazione. Per questo egli non è regista puramente psicologico, ma sviluppa i motivi della sua tematica sul piano epico. A volte quest'epica è direttamente legata al flusso della storia, interviene nel respiro lento della narrazione, nel costante porre in rapporto gli uomini e le loro vicende col paesaggio, che sotto le mani degli uomini si trasforma. Altre volte sono sintesi fulminee che illuminano un passaggio, coprono un'intera epoca.

Disse Donskoi che col suo film intendeva: « non soltanto raccontare la vita passata e presente della maestra Varvara », ma voleva che « attraverso il racconto venisse alla luce l'idea filosofica del soggetto », che la sua opera « fosse un'affermazione della nobiltà di un lavoro onesto e disinteressato » (1). Con *L'educazione dei sentimenti*, il regista ha realizzato le sue intenzioni, e sul piano dell'arte, perché non si è limitato a enunciarle, ma perché le ha ricavate dalla vita stessa. Particolarmente indicativa a questo riguardo la sequenza che mostra Varvara e il ragazzo in cammino verso la città, ove il giovane contadino deve sostenere gli esami: in quei paesaggi immensi e maestosi, il viaggio diviene un fatto epico e un fatto poetico, ma sempre rimane un fatto profondamente reale. Quando il regista accosta il viaggio del ragazzo al volo degli uccelli che migrano, non fa del simbolismo analogico, ma pone in raccordo dialettico due fenomeni della vita e della natura, identificandoli. E anche in questo, è sul piano del Gorki migliore.

In Donskoi gli elementi drammatici si alternano e fondono con quelli patetici, sentimentali e ideologici: in Pyriev predominano quelli lirici e comici. Eppure alla base di *La leggenda della terra siberiana* (2) è un grave problema: quello dei reduci che in guerra hanno riportato mutilazioni, le quali non permettono loro di lavorare secondo la naturale aspirazione e vocazione. Che cosa sarebbe divenuta nelle mani di un regista hollywoodiano la storia del pianista che ha perduto la possibilità di usare le mani? In Pyriev diventa uno sviluppo di elementi interiori che si col-

(1) An., *Le prochain film de Marc Donskoi: L'education des sentiments*, in « Le maître du cinéma soviétique au travail », op. cit., pag. 41-42. Sul film cfr. inoltre: Iu. Lukin, *L'educazione dei sentimenti*, in « Iskusstvo Kino », 1, gennaio-febbraio 1948; L. Kassil, *Une institutrice de village*, in « La littérature soviétique », 2, 1948, pag. 73-75.

(2) Soggetto: E. Pomeshnikov e N. Rozhkov; sceneggiatura: J. Pyriev; poesie di I. Selvinski; operatore: V. Pavlov; musica: N. Kriukov; interpreti: V. Drushnikov, Boris Andreiev, Viera Vasilieva, Marina Ladnin.

legano direttamente a un ambiente, che non funge da supporto inerte, ma partecipa all'evoluzione del personaggio, vi interviene. Il giovane pianista sa di non poter piú suonare, e vorrebbe abbandonare la lotta: ma in un altro ambiente ritrova le ragioni per una vita degna d'esser vissuta gioiosamente e creativamente. Altri lo aiutano, ed è lo spirito di fraternità che si pone al centro della tematica ideologica del film, senza mai disgiungersi dalla testimonianza della realtà, per cui l'arte per esser davvero viva e feconda non può isolarsi dal popolo. L'uomo non è isolato, nella sventura tutti lo aiutano, ma egli deve ricambiare quest'aiuto, e se è un artista, deve con la sua arte aiutare gli altri ad essere migliori e piú felici: questa, in sintesi, l'intenzione registica di Pyriev, e la sua tesi. Scrive il critico sovietico Gleb Grakov: « La grande verità poetica del film consiste nel fatto che, sull'esempio del destino di Andrei Balasciov, esso ci fà vedere come ogni creazione, ogni lavoro, ogni uomo trovino la forza di vincere solo nella piú stretta relazione col popolo. Per questo il film narra ampiamente la biografia del musicista di talento che ne è personaggio. Parla del destino dell'uomo nel grande vortice del destino del popolo. E afferma che solo nella dedizione completa del lavoro per il popolo, l'uomo raggiunge il suo vero e meritato destino » (1).

Prima di dedicarsi al cinematografo, Pyriev era pastore in Siberia: per questo è con particolare amore ch'egli canta, da poeta, la sua terra, e la fioritura che gli uomini e le idee vi hanno portato; per questo la sua ispirazione si accende nelle scene popolari di danza e festa. Impulsivo e focoso affine a Ermler per temperamento, Pyriev si getta nel film a capofitto, le cose che ha da dire gli premono con urgenza. Se spesso in lui il sentimento travolge tutto, non di rado si illumina di una vitalità palpabile e terrestre, ricca di significati concettuali. Si veda, a questo proposito, com'egli guida il personaggio di Jakov Burmak, creato dall'attore Boris Andreiev, uno dei piú spontanei e comunicativi che possiedano oggi gli schermi, e non solo quelli sovietici.

Ma il terreno della commedia è particolarmente insidioso, se non vi è alla base del lavoro del regista una meditata concezione della vita. Le commedie cinematografiche sovietiche dimostrano che non è vero che base del comico sia l'irrazionale, l'assurdo, la stupidità; dicono che base del comico è l'uomo, la vita stessa e una particolare concezione della vita: quella della felicità. Ma complessa è la vita, e la felicità non è il dono misterioso di mirabolanti dèi: per questo nelle migliori commedie sovietiche quel che pare semplice, immediatamente reale, è invece profondo e complesso, meditato e attentamente studiato sulla realtà stessa della vita. Ad allontanarsi dalla realtà concreta, c'è il rischio di cadere nel gratuito, nel vacuo, in una rappresentazione epidermica, priva di senso, in tali errori è caduto, per esempio, Raisman, con *Poèst idèt na Vostòk (Il treno va ad*

(1) Gleb Grakov, *La leggenda della terra siberiana,* in « Sovietskoie iskusstvo », XIX, 8, 21 febbraio 1948. Cfr. inoltre: E. Pomeshnikov e V. Rozhkov, *La leggenda della terra siberiana,* Biblioteka Kinodramaturga, Goskinoisdat, Moskva, 1918; nonché: V. Poudovkine e E. Smirnova, *Le cinéma soviétique,* op. cit., pag. 19-20; M. Mikhailov, *La leggenda della terra siberiana,* in « Iskusstvo Kino », 2, marzo-aprile 1948.

oriente) (1). Egli non ha creato la sua opera sulla base di una osservazione e di un'analisi della vita, ma su uno schema. Sicché tutto il film gli si è sbriciolato tra le mani. Un critico francese ha potuto definire *Il treno va ad Oriente* « un *New-York-Miami soviétique* » (2): ed è tutto dire.

Nell'ambiente della danza Ivanovski ha condotto una trama semplice e ingenua, una commedia sentimentale priva di un serio approfondimento del tema e degli ambienti, *La solista del balletto* (3); l'ambiente della danza è stato invece fuso con quello della scienza da Aleksandrov, nel suo penultimo film, *Primavera* (4).

Sostanzialmente, *Primavera* è una satira dell'intellighenzia sovietica, o — con maggior precisione — di certi aspetti dell'intellighenzia sovietica. Parrebbe, dato il soggetto e gli ambienti (quello della scienza e quello del cinema e del teatro) che il regista non potesse far altro che rivendicare la necessità di legami tra scienza e vita, tra scienza e arte. Ma il film di Aleksandrov, che nasce in condizioni storiche diverse da quelle che potrebbero generare quest'ipotesi, non rivendica il dovere dello scienziato di partecipare alla vita sociale, sibbene critica quegli intellettuali sovietici che ancora concepiscono lo scienziato come rinchiuso in una sua torre d'avorio, senza accorgersi che un siffatto scienziato nel loro paese non esiste. « Lo scienziato », sostiene il regista cinematografico Gromov, il personaggio principale del film, « è un eremita che vive in una grande città, uno che vede l'avvenire ma che non ha idea alcuna del presente, che vive nel mondo delle formule e delle cifre ». « Nient'affatto », gli risponde la scienziata Nikitina, « volete fare un film sugli scienziati, e non ne sapete niente! Lo scienziato sovietico vive e lavora in seno alla vita di oggi. Ecco l'importante... Non pensa solo alle formule, ma anche alla felicità dell'umanità. E' un essere umano, e nulla di quanto è umano gli è estraneo » (5).

Quest'ultima frase è in certo senso l'aspirazione registica di Aleksandrov. Di continuo egli rivendica la felicità e l'amore. Nella migliore sequenza del film, quella in cui Gromov accompagna la scienziata nel teatro di posa e via via i loro sentimenti si chiariscono, tutto, con una precisione millimetrata, ruota attorno al tema della felicità e della vita. E quando la passeggiata ha termine, e i protagonisti escono nella notte chiara in riva al fiume, la realtà della vita è identica a quella degli esterni ricostruiti in teatro di posa, con la stessa notte chiara e il fiume placido. Non vi è differenza alcuna tra la vita e l'arte, dice Aleksandrov, con una commo-

(1) Soggetto: L. Maliughin; operatore: J. Ghelin e A. Kalzati; scenografia: A. Freidin; musica: T. Khrennikov; interpreti: L. Dranovskaia e L. Gallis.

(2) Raymond Barkan, *Rapide « Extreme-Orient »*, in « L'Écran français », 207, 14, giugno 1949.

(3) Soggetto: A. Erlich; operatore: Kalzati; scenografia: J. Maklis; musica: V. Pushkov; interpreti: Mira Redina, N. Jastrubova, V. Kozanovic, O. Zhisneva, N. Poldivera.

(4) Soggetto: G. Aleksandrov, A. Raskin e M. Slobodoskoi; operatore: Iu. Ekelcik; musica: J. Dunaievski; interpreti: L. Orlova, N. Cerkassov, Rina Zalionaia, Faina Ranevskaia, R. Pliatt, M. Sidorkin, V. Zaleikov, N. Konovalov, B. Petker.

(5) Cfr. N. S., *Printemps*, in « La littérature soviétique », 10, 1947, pag. 78-80. Inoltre: R. Jurienev, *Primavera*, in « Iskusstvo Kino », 6, settembre-ottobre 1947.

zione che par scaturire direttamente dalla fosforescenza delle acque, dalla dolcezza delle ombre.

In *Primavera* questo motivo fresco e poetico, di esaltazione naturale e limpida, si intreccia intimamente con i motivi satirici, e con quelli schiettamente comici, o decisamente farseschi. Aleksandrov rivolge la sua satira non solo all'ambiente cinematografico, ma anche a quello teatrale, e soprattutto rivolge strali appuntiti contro la burocrazia di vecchio stampo, cioè contro i residui psicologici del passato (« Non importa dove si lavora, purché non si lavori », dice Bubenzov, ex-amministratore di una orchestra jazz e ora vice-direttore amministrativo di un istituto scientifico. E l'attore Pliatt cosí commenta la sua parte: « Essa permette di prendersi beffa di questa categoria di uomini esteriori e superficiali ancora oggi da noi esistenti »); e non risparmia neppure dignitosi e barbuti scienzati, ponendoli nella situazione di cantare allegre canzoni in coro: ma qui la satira è garbata e leggera, mai si carica di acrimonia. In queste situazioni, Aleksandrov è dotatissimo: non erano forse dovute alla sua mano le sequenze della *Linea generale* ove la burocrazia era satireggiata con una inventiva eccezionale? Ma nel vecchio film realizzato con Eisenstein, l'umorismo e la satira di Aleksandrov erano ancora un fatto strettamente intellettuale; ora divengono un fatto piú cordiale e umano.

Aleksandrov ha sempre trattato, nei suoi film grotteschi, satirici, comici, argomenti di grande serietà e importanza. In *Circo* il problema del razzismo, in *Volga Volga* il problema dei rapporti tra intellettuali e lavoratori, in *Chiaro cammino* quello dello stakanovismo, in *Primavera* quello della scienza rispetto alla vita: *Incontro sull'Elba* (1) si dispone sulla linea dei lavori precedenti, e ne è logico sviluppo. L'attualismo di Aleksandrov ancora una volta non ripudia la pubblicistica, anzi ne trae argomento di espressione e approfondimento ideologico. Al contatto piú sostanzioso e limpido (assai piú di quando invece si rinchiude nelle invenzioni strabilianti di nuove forme di montaggio o di angolazione). Scrive al riguardo Pudovkin: « Il soggetto dei fratelli Tur e di L. Sceinin è contraddistinto dall'acutezza della sua visione politica e dall'ampiezza dei temi che trae dalla realtà. La musica di Sciostakovic, assai espressiva, fa corpo col film, di cui è parte integrante... Il regista G. Aleksandrov ha saputo trattare il film con uno stile che rimane costantemente all'altezza del soggetto. *Incontro sull'Elba,* che stigmatizza i fomentatori di una terza guerra mondiale, è nel contempo un appello appassionato alla lotta per la pace » (2). Il film, difatti, tratta il problema della Germania, nel quadro delle relazioni sovietico-americane.

Lo stesso problema, ma visto dall'interno degli Stati Uniti, sta al centro

(1) Soggetto: dalla pièce *Il governatore della provincia* dei fratelli Tur e di Sceinin; operatore: E. Tissé; musica: D. Shostakovic; interpreti: L. Orolova, V. Davidov, M. Nesvanov, Iu. Jurovski, K. Nassonov, B. Svoboda.

(2) V. Pudovkin, *Rencontre sur l'Elbe,* in « Études soviétiques », 13, maggio 1949, pag. 42; cfr. inoltre: B. Diakov, *Incontro sull'Elba,* in « Sovietskoie iskusstvo », XX, 11, 12 marzo 1949; O. Moscenski, *Incontro sull'Elba,* in « Notizie sovietiche », IV, 69, 15 maggio 1949; A. Mariamov, *La lotta per la pace,* in « Iskusstvo Kino », 2, marzo-aprile 1949, pag. 8-12.

di *Rúskii vopros (La questione russa)* (1) di Mikhail Romm. Qui il dibattito ideologico si fa piú vivo, sono in lotta due diverse Americhe. Romm, esperto in film psicologico-polemici, guida con cura i suoi personaggi, soprattutto mettendone in luce i caratteri, le concezioni, i sentimenti. Scrive al riguardo il romanziere sovietico Gabrilovic: « Noi abbiamo registi, lo stile creativo dei quali è senza volto. I lavori di questi registi sono completamente paragonabili ad altri lavori, di altri registi. Ma quest'osservazione, a proposito di Romm, non è possibile farla. In qualunque suo film, dalle prime inquadrature, risulta evidente la sua mano di regista, la sua tipica maniera creativa. Un tratteggiare pungentemente i caratteri, una regía dal disegno esatto e complicato al tempo stesso, una ricca gamma di sentimenti umani: ecco gli elementi fondamentali della sua maniera creativa. E tutto ciò compare in piena luce nella sua *Questione russa.* Il lavoro e gli uomini della realtà americana nel film si materializzano in un *pamphlet* politico, nondimeno sono assai veri nella loro funzione di vita. Bisogna inoltre notare all'attivo di Romm il ritmo del film. La giusta ricerca del ritmo necessario all'opera cinematografica, il ritmo necessario alle scene e ai dialoghi, il montaggio; tutti codesti elementi, che in modo giusto e impressionante fanno *vedere* le idee artistiche del soggetto: ecco gli elementi caratteristici di Romm. La sceneggiatura della *Questione russa* è una fioritura di dialoghi. E questi ultimi sono il doppio di quelli dei film consueti; eppure non ci ne se accorge. A questo risultato si giunge col ritmo del parlato, con una regía per cui il parlato non suona mai a sé, ma sempre si svolge e sviluppa assieme allo sviluppo del film. Ma la critica che si può fare a Romm, coincide con la critica che gli abbiamo fatto per il suo lavoro di sceneggiatore. Egli non ha potuto sfruttare e utilizzare in pieno le possibilità cinematografiche del soggetto, cioè far vedere, almeno in secondo piano, quella seconda America delle masse popolari e delle loro lotte, quell'America dei poveri e dei diseredati, che laggiú vien coperta col manto di grandi orazioni » (2).

Se tutti questi film son drammi sociali e umani che spesso si venano di umorismo e di satira, se sono comedie satiriche, polemiche o comiche nelle quali ad un certo punto irrompe il dramma, altri film gravitano per intero sul dramma e sul dibattito: è il caso di *Sud césti (Giudizio d'onore)* (3) di Abraam Room, che verte sul conflitto tra scienza di avanguardia e scienza oscurantista. Scrive al riguardo Dikhii: « La passione del bolscevico e patriota accademico Vereivski, i suoi princípî decisi nella lotta e nell'intransigenza verso i nemici, sono stupendamente realizzati da Boris Cirkov. N. Anenkov, individuando la causa dello smarrimento del professor Dobrotvorski, mostra come sotto l'influenza del collettivo del

(1) Soggetto: dalla *pièce* omonima di Konstantin Simonov; operatore: Boris Volcek; musica: A. Khaciaturian; scenografia: S. Mandel; interpreti: V. Sksenov, B. Tenin, E. Kuzmina, M. Astangov, S. Antimonov.

(2) E. Gabrilovic, *Il problema russo,* in « Sovietskoie iskusstvo », XIX, 11, 13 marzo 1949; cfr. anche: Mikhail Romm: *Della regía,* in « Iskusstvo Kino », 3, maggio-giugno 1948; e: A. Abramov, *Il problema russo: tema, personaggi, film,* in « Iskusstvo Kino », 2, marzo-aprile 1948.

(3) Soggetto: A. Stern; operatore: Galperin; interpreti: B. Cirkov, O. Zhisneva, N. Svobodin.

partito, nel suo intimo avvenga e si sviluppi il caso di coscienza, come egli in modo completo si convinca della propria colpevolezza. Un grande ruolo nella trasformazione di Dobrotvorski ha la di lui moglie, Tatiana Aleksandrovna; ed efficace è, in questo ruolo, la Zhisneva. Con molta intelligenza tattica l'attore Svobodin ci rivela la nullità morale di Lossov. Uscendo dalla proiezione di *Giudizio d'onore,* il pubblico porta nella memoria le parole arroventate dall'accusatore della Società Accademica Vereiski: " A chi volevate affidare i tesori della nostra scienza? Le sue scoperte meravigliose, le sue belle ricerche? A coloro che desiderano che di nuovo il mondo cada nell'inferno di una nuova guerra? A coloro che sventolano sul mappamondo la bomba atomica? Noi non lo permetteremo! In nome della felicità umana, noi non lo permetteremo! " (1).

Altre volte la problematica umana vien palesata in film che toccano ambienti sin qui raramente esplorati in modo serio e sostanziale dalla cinematografia: quelli sportivi. Anche alla base di questi film è una nuova concezione ideologica: perché lo sport non viene considerato come fatto professionale, o come fatto mitico, ma come problema di coscienza e di bravura. In *Centrattacco* di Derevianski e in *Primo guanto* (2) di Frolov compare, se ci si passa il bisticcio di parole, una concezione davvero sportiva dello sport (3). Ed è questo che dà freschezza e vigore alle opere talvolta tecnicamente incerte di questi registi giovani, che per la prima volta dirigono un film (è il caso di Frolov).

Una cinematografia per l'infanzia. Fin dai suoi primissimi anni il cinema sovietico ha impostato il problema del film a soggetto dedicato specificamente ai bambini ed agli adolescenti. E' nei giorni turbinosi della guerra civile e della lotta contro gli interventisti, che i registi sovietici hanno diretto i primi film destinati ai bambini. Questo filone è dipoi sgorgato ininterrottamente lungo tutto il territorio del cinema sovietico, appoggiandosi a due organizzazioni produttive specializzate, la « Soiuzdetfilm », e la « Soiuzmultfilm » per la produzione di disegni animati. Ma si è soprattutto appoggiato a un nuovo tipo di spettacolo: quello riservato ai bambini, e al quale gli adulti non possono accedere.

Spesso i migliori registi del cinema sovietico lavorano per la « Soiuzdetfilm »: cosí Donskoi ha creato la sua *Trilogia* gorkiana avendo particolarmente in mente un pubblico giovanile; cosí Legoshin ha realizzato uno dei migliori film che la storia del cinema sovietico vanti, *Biancheggia una velo solitaria;* cosí infine Eisymont ha dato vita alle belle immagini, ai delicati sentimenti di *C'era una volta una bimba.*

Ma numerosi sono i registi « specializzati » nei film per bambini. Tra essi si distinguono Tatiana Lukacevic, la Kosheverova, la Barskaia, e Aleksandr Rou.

(1) A. Dikhi, *Le vittorie della cinematografia sovietica,* in « Literaturnaia gazeta », 30, 13 aprile 1949; cfr. inoltre: G. Khremlev, *Una vittoria del patriottismo sovietico,* in « Iskusstvo Kino », 2, marzo-aprile 1949.

(2) Operatore: F. Firsov; interpreti: J. Pereverzev, N. Cerednicenko, V. Volodin, A. Zueiva.

(3) Su *Primo guanto,* cfr. « La littérature soviétique », 4, 1947, pag. 77.

Fiabeschi sono i film di Rou, ricchi di fantasia: ma questa fantasia non è mai astratta, è sempre legata a un tessuto connettivo morale preciso, umano e sociale. Piú realistici i film tratti dalla narrativa verniana (*Un capitano di quindici anni*), o dal folklore russo (*L'elefante e la cordicella*), o dalla vita quotidiana (*Nikita*, di Jan Frid), o dalla mitologia classica della fiaba. *Zólushka (Cenerentola)* (1) di N. Kasheverova e M. Sciapiro. E' tipico questo film, perché pone in rilievo la possibilità di creare uno stile realistico nell'ambito della fiaba, impostandone realisticamente il contenuto, portandone alla luce la vera sostanza. In tal modo la fantasia diviene un fatto concreto, e di converso la realtà si colora dei toni accesi o soffusi del sogno. Scrive un critico sovietico: « E' con grande libertà di azione, è con molta audacia che gli autori del film hanno introdotto elementi della realtà nella convenzionalità della fiaba. Hanno sottolineato in questo vecchio, vecchissimo racconto quel che lo rende esternamente nuovo, sempre attuale » (2).

Questa caratteristica del film sovietico per bambini, di render concreta la fantasia, e poetica la realtà, è approfondita da *Il fiore di pietra* (3) di Aleksandr Ptushko. Questa leggenda degli Urali è anzitutto un interessante documento circa l'arte popolare russa: la fiaba vi è strettamente connessa ai problemi della vita, alla gioia del lavoro e della creazione. Per questo nelle rutilanti immagini, negli smaglianti colori del *Fiore di pietra* vive un forte accento di credibilità umana, e gli spettatori ne ricavano non solo amore per la bellezza della natura e della vita, ma anche stima e rispetto per il lavoro. E in un altro film sovietico di questo periodo, *I diamanti* di Pravov e Olenin, la ricerca delle ricchezze naturali del paese sovietico diviene un fatto di coscienza, un problema di onore, oltreché di amore per la bellezza. Anche per i bambini, quindi, il lavoro, è « un nuovo continente poetico ».

Legati alla vita contemporanea sono invece *Pervoklàssniza* (*La ragazza della prima classe*) di J. Frez, *Kràsnii galstùk* (*La cravatta rossa*) di M. Sauz e V. Sukhobokova, e *Málcik sokràini* (*I bambini del sobborgo*) di V. Zhuravliev.

Mentre *La cravatta rossa* (4) e *I bambini del sobborgo* (5) sono

(1) Soggetto: E. Shwarz; interpreti: Yanine Jeimo, A. Konsovski, Garin, F. Ranevskaia.

(2) N. S., *Cendrillon à l'écran*, in « La littérature soviétique », 8, 1947, pag. 77-78. Sul problema dei film per ragazzi, con particolare riferimento a *Cenerentola;* cfr. B. Begak, *La fiaba e la contemporaneità*, in « Iskusstvo Kino », 6, settembre-ottobre 1947; e: B. Begak, *Adulti e bambini*, in « Iskusstvo Kino », 4, luglio-agosto 1948.

(3) Soggetto: dai racconti *Il fiore di pietra* e *Il capomastro della montagna* di P. Bazhov; scenario: J. Keller e A. Ptuchko; operatore: M. Bogdanov e A. G. Miasnikov; interpreti: V. Drushnikov, E. Derevstvikova, T. Makarova.

(4) Soggetto: S. Mikhailov; operatore: L. Dulzev e B. Monastirski; scenografia: J. Bakhmetiev; musica: A. Lepin; interpreti bambini: Shura Sokolov, Isa Naciukina, Slava Kotov, Tolia Ganicev; interpreti adulti: A. Khvlia, G. Stepanova, V. Okunieva, V. Doronin, N. Bogatriev.

(5) Soggetto: dal romanzo di V. Khozhennikov; scenario: V. Khozhennikov e J. Prut; operatore: Iu. Foghelman; scenografia: A. Dikhtiar; musica: S. Potozki; interpreti: Tolia Ganicev, Sasha Sokolov, Igor Gorlov, Irina Musuruk, E. Samoilov, E. Lukianov, A. Vasilieva, Iu. Liubimov.

film efficacemente riusciti, altrettanto non si può dire di *La ragazza della prima classe,* a proposito del quale il critico sovietico Burov cosí si esprime: « Noi siamo i meno disposti a criticare il giovane regista Frez che fin dal suo primo lavoro per bambini, *L'elefante e la cordicella,* aveva dimostrato di essere un uomo di talento, che conosce i bambini e ne comprende gli interessi. In *La ragazza della prima classe,* naturalmente, la sua bravura di regista è aumentata; egli risolve agevolmente le difficoltà che incontra nel suo lavoro il regista di film per bambini: sa guidare bene le grandi scene di massa di bambini, e ha il dono pedagogico di far recitare in modo egregio ragazzi di otto, nove anni. Frez può fare dei bellissimi film per bambini, però deve farli senza pensare allo spettatore adulto. In questo film non gli è riuscito di attingere un pieno successo proprio per la duplice orientazione del soggetto (verso i bambini, e verso gli adulti), che non ha saputo conciliare e risolvere durante la realizzazione. E questo non-conseguimento del pieno successo del film è da prendere in seria considerazione » (1).

Dedicati specificamente ai bambini sono i disegni animati, che la « Soiuzmultfilm », produce. La scuola del disegno animato sovietico è di lunga e autorevole tradizione (2); il regista piú rappresentativo ch'essa conti è I. Vano, dal disegno scarno e incisivo e dalla tematica arguta e penetrante. Anche a proposito del suo ultimo film, *Kaniok-gorbunok (Cavallino gobbettino)* (3), questa caratteristica si fa luce. Pone in evidenza il critico sovietico Balasciov: « I. Vano e i suoi collaboratori non decorano le inquadrature. La scenografia che avvolge i personaggi è assai avara. Nell'inquadratura si vedono solo i personaggi che realmente compiono un'azione, e gli oggetti che concretamente hanno un ruolo nel soggetto. Cosí nell'inquadratura del primo messaggero che reca notizie allo zar nella di lui camera da letto, si vede solo il letto dello zar; in quella dove lo zar si lava, vediamo solo una grande tinozza, lo zar seduto dentro, e due servitori con ventagli » (4).

Nella produzione di disegni animati del dopoguerra hanno uno spiccato rilievo *La paura ha occhi grandi* e *La notte di San Silvestro* di O. Khodataieva e P. Nosov; *Melodie di primavera, La penna dell'aquila, Chi sei?* e *Viaggio nel paese dei giganti* di D. Babicenko; *La coda del pavone, Il colletto grigio* e *Il serraglio dello sceicco* di L. Amalrik e V. Polkovnikov; *La prima lezione,* di L. Bredis; *La volpe e il merlo* e *Quartetto* di A. Ivanov.

Documentari, film didattici, film scientifici. A volte può sembrare strano che, con le attrezzature tecniche di cui è dotato, il cinema sovietico produca una quantità di film a soggetto che potrebbe sembrare, a prima

(1) S. Burov, *La ragazza della prima classe,* in « Sovietskoie iskusstvo », XIX, 12, 30 marzo 1948.

(2) Cfr. I. Vano, *L'arte del disegno animato,* in « Iskusstvo Kino », 6, settembre-ottobre 1947, pag. 21-25.

(3) Soggetto: E. Pomeshnikov e N. Rozhkov; operatore: N. Voinov; scenografia: L. Milcin; musica: U. Oranski; commento parlato; testo di P. Ershov.

(4) V. Balashov, *La fiaba russa sullo schermo,* in « Sovietskoie iskusstvo », XIX, 16, 17 aprile 1948, pag. 3.

vista, non rilevante. Ma una siffatta osservazione si basa su una scarsa conoscenza del cinema sovietico. Considerata l'arte cinematografica come un fatto culturale-educativo, e non di divertimento edonistico, risulta logico che la produzione si orienti in gran copia verso il documentario informativo, didattico e scientifico. Non a caso alcuni tra i migliori film che la storia del cinema sovietico vanti, sono proprio documentari.

Ma l'importanza specifica del documentario sovietico risiede, oltreché nelle concezioni che lo informano, nella diffusione concreta di cui gode. Molti altri paesi producono documentari, sia di cronaca che scientifici: ma il piú delle volte accade che i cosiddetti « documentari d'arte » non trovino la via per giungere al pubblico, e sempre accade che nelle sale cinematografiche non si possa mai vedere un documentario scientifico degno di tal nome. Il documentario sovietico invece non solo raggiunge il pubblico nelle sale normali e nei cinema dei « club di fabbrica » o dei « club di kolkhoz », ma spesso si differenzia a seconda del pubblico cui è rivolto, e assicura la propria diffusione in base a una rete accuratamente predisposta. Cosí d'un lato *Naukha i tékhnika (La scienza e la tecnica)* viene regolarmente proiettato in tutte le sale cinematografiche (negli ultimi sette anni, ne sono usciti 85 numeri, a cura dei registi Koustantin Kogtev, Serghiei Ciulkov, Valentina Popova, Polina Petrova, David Jashig); dall'altro nei « club di kolkhoz » vengono proiettati regolarmente i film della serie *Interviste con l'agronomo*, nonché « film sull'allevamento del bestiame che illustrano i metodi coi quali gli allevatori d'avanguardia ottengono i loro successi, film sulla coltivazione dei campi, sulla selezione delle piante, sul giardinaggio » (1), film sull'*Importanza delle foreste e del rimboschimento*, su *Le cause della siccità*, ecc.; nei « club di fabbrica » vengono proiettati i film della serie *Corse sulle automobili e le trattrici* ecc.

Il documentario sovietico non solo registra la cronaca, realizza documenti per la storia, contribuisce alla conoscenza scientifica e tecnica del mondo del lavoro, ma altresí sviluppa la realtà sul piano dell'arte. La lunga e autorevole tradizione del documentario sovietico, inteso come fatto di regía e di elaborazione critico-ideologica della realtà, ha ricevuto un forte impulso durante la guerra, si è ancor piú intimamente legato al mondo e alla società, con un impegno morale sempre maggiore. Dopo la guerra, ha ripreso a rivolgere la sua attenzione ai problemi della cultura e del lavoro, dell'arte e della vita. Tocca tutti i lati del paese sovietico, sintetizza la vita delle varie Repubbliche (*Tagikistan* di L. Stepanova e B. Kimiagarov, *Lettonia sovietica* di S. Gurov e L. Khristi, *Lituania sovietica* di I. Posselski, *La repubblica socialista sovietica carelo-finnica* di S. Gurov e L. Khristi, *Ucraina sovietica* di M. Sluzki e C. Tasin, *La Bielorussia sovietica* di L. Golub, *Azeirbaigian sovietico* di M. Mikhaelov), documenta la vita dei paesi di nuova democrazia (*Polonia*, di Varlamov, *La nuova Albania* di J. Kopalin, *L'Ungheria democratica* di L. Stepanova) o le condizioni di vita dei lavoratori iraniani (*Al di là dell'Arax*, di Esther Shub); narra la vita delle città e delle regioni (*Mosca, capitale dell'URSS* di L. Stepanova

(1) An., *Il cinema al servizio dell'agricoltura*, in « Notizie sovietiche », IV, 67, 15 aprile 1949.

e F. Kiselev, *Gloria a Mosca!* di Posselski, Bubrik e Babushkin, *Leningrado* di R. Karmen, *Nel Kuban* di V. Vasilenko, *Stalingrado di oggi* di G. Kulmiaski, *A Stalinogorsk* di A. Minkin, *Zvenigorod* di V. Shredel, *Sul lago Imandra* di A. Cighinski, *Khibinsk* di V. Asarov, *La nuova Askania* di A. Kordium, *A Sakhalin* dei fratelli Alexeviev, *Il lago Haimur* di V. Shredel, *La macchia bianca del ghiacciaio Sagran* di V. Shneiderov, *Sui monti del Tagikistan* di N. Tikhonov), testimonia del mondo del lavoro (*Il Donbass risorge* di M. Bilinski, *Rinascono le acciaierie di Zaparozhe* di B. Liakovski, *Nelle steppe salate* di B. Petrov, *La canzone dei prati dei kolkhoz* di R. Karmen e I. Posselski, *Terra della patria* di M. Kulté, *La città del metallo* di M. Luzazki, *La giornata del minatore* di L. Khristi, *La terra trasfigurata* di N. Churikov, *La guardia del lavoro* di S. Miller, *Difendi le foreste dal fuoco* di A. Presniakov, *Il ritorno al lavoro* di A. Khrizhanski, *L'allevamento del bestiame* di N. Bogdanov). Una serie intera di documentari è dedicata allo sport: Bubrik narra la *Coppa di calcio dell'URSS*, la Ovanesova stende il reportage del *Festival internazionale della gioventú* di Praga, Kiselev porta la macchina da presa tra le nevi e i ghiacci delle *Spartakiadi invernali*, la Slavinskaia tratta dei *Campioni del mondo*, Sutieiev dei *Ciclisti* e della *Ginnastica*, Baghildz della *Scherma*, Khondakgian dell'*Atletica leggera*, Bogolepov della *Scuola della forza e dell'agilità*. Vi è poi la serie dedicata ai problemi della cultura e dell'arte (*Concerto dei giovani talenti* di M. Semionova, *Ostrovski* di J. Venzher, *Vissarion Bielinski* di V. Nikolai e S. Bubrik, *L'arte del traforo* di R. Maiman, *Il teatro centrale dell'Armata Rossa* di Mirimov, *Pittori di guerra* di V. Morghenstein, *Nel mondo dell'arte sovietica* di V. Iurenev, *Come lavorava Maiakovski* di Morghenstern, *L'artista A. G. Venezianov e la sua scuola* di Iu. Zhelabuzhki, *L'arte dell'attore* di Iurenev): il ciclo di film dedicati alla medicina e all'igiene (*Come udiamo* di P. Weinstein, *Difendete il cuore!* di Altshuler, *Essi vedono di nuovo* di Gracev, *Per la salute* di Ostrovskaia, *L'igiene personale* di Presniakov); infine i documentari delle celebrazioni nazionali che ritraggono le feste del *I. maggio, la Parata sportiva, la Giornata della flotta aerea sovietica* (V. Voikov), il *30 ottobre* (Posselski, Stepanova, Kiselev), o sintetizzano la *Giornata del paese vittorioso* (Kopalin e Setkina), raccontano *L'ascesa dei giovani pionieri georgiani* (A. Ovanesova) o trattano degli *Intellettuali dei kolkhoz* (Bobrov). Mentre Shulman e Sploshnov fanno udire *Le canzoni popolari*, Miller gustosamente avverte che *Il treno parte alle dieci.*

Nella serie « film scientifico-popolari », volgarizzazione e scienza raggiungono il loro esatto punto d'incontro e in tal modo lo spettatore può conoscere la *Vita delle cellule* (V. Lebedev), *Il segreto dell'uovo* (Astafiev e Khudriavzev), entrate nel *Laboratorio meraviglioso* (Viasmenskaia), udire la *Radio-eco* (Cekalov), esaminare lo *Spettro della luce* (Tiapkin), avvicinarsi alla *Tribú solare* (Vinnizki); può soprattutto indagare sulla *Legge del grande amore* e seguire gli stambecchi sul *Sentiero degli animali* (Dolin), penetrare nei *Segreti della natura* (Zguridi), e seguire il *Racconto sulla vita delle piante* (M. Korostin). In questi ultimi film, il carattere culturale che ne informa il substrato di per sé, si sviluppa fino alla maturità dell'arte. Nei film di Dolin e Zguridi tutto si svolge con l'esattezza di

un chiaro trattato scientifico: ma l'occhio del regista partecipa alla divulgazione, e penetrando addentro alla materia, ne trae gli accenti di verità e d'arte che vi son celati. Esemplare in questa duplice direzione scientifico-artistica fuse assieme, è il *Racconto della vita delle piante*. Trattasi non solo di un documentario di ottima fattura didattica, ma altresí di uno dei migliori film a colori che sino ad oggi siano comparsi sugli schermi. La natura vi è spiegata con rigore da laboratorio, ma anche con amore e ammirazione; la scienza si fa cosa viva e calda lungo i capitoli del libro di Timiriazev che il film illustra, i colori avvampano o si illanguidiscono in un raccordo preciso tra ripresa « dal vero » e disegno animato, grafici esplicativi. Chiari diagrammi, e stupenda natura: un bell'esempio non solo di arte didattica, ma anche di arte *tout court*, con l'eccezione di un paio di momenti di fastidioso astrattismo formale.

Cinque stabilimenti (due a Mosca, gli altri a Leningrado, Kiev e Novosibirsk), come s'è detto, producono questi « film documentari » e questi « film scientifico-educativi ». Ma ogni Repubblica federata o autonoma realizza il proprio cinegiornale di attualità, parlato nella propria lingua. In tal modo il documentario sovietico, per estensione e qualità, realizza secondo un piano produttivo generale uno degli scopi fondamentali dell'arte cinematografica: la conoscenza del mondo e la diffusione della scienza e della cultura (1).

Una terra inesplorata. Il cinema sovietico nel suo complesso, con le sue intenzioni e le sue realizzazioni, le sue opere e i suoi progetti, costituisce un fenomeno nuovo nel campo dell'arte cinematografica; e come ogni fenomeno nuovo, richiede ulteriori sviluppi alla teorica e all'estetica, alla storiografia e alla critica del film. « I film sovietici », dice E. Smirnova, « mostrano il carattere di uomini nuovi nella loro formazione e nel loro sviluppo storico. In questo consiste la loro forza di persuasione. In tal modo vediamo sullo schermo la formazione di una nuova specie umana, come gli uomini sian divenuti grandi e si siano temprati: questi uomini la cui nobiltà e forza d'animo hanno la loro preistoria nelle maggiori figure del passato » (2). Questa 'novità' di sostanza si appoggia a una nuova concezione dell'arte: « Lo stile nell'arte è essenzialmente costituito dalla posizione che l'artista assume di fronte alla realtà », afferma

(1) Su alcuni documentari sovietici, cfr. Boris Brodski, *L'Albania libera*, in « Sovietskoie iskusstvo », XIX, 47, 20 novembre 1948; J. Zakharov, *Essi vedono di nuovo*, in « Sovietskoie iskusstvo », XIX, 21, 22 maggio 1948; A. Olenin, *Un film su Bielinski*, in « Sovietskoie iskusstvo », XIX, 23, 5 giugno 1948; R. Kasman, *Il cinema nelle repubbliche sovietiche*, in « Iskusstvo Kino », 6, settembre-ottobre 1947; F. Kravcenko, *Un film sull'Ucraina sovietica*, in « Iskusstvo Kino », 1, gennaio-febbraio 1948; J. Manevic, *Il film su Bielinski*, in « Iskusstvo Kino », 4, lulio-aprile 1948; S. B., *Maîtres des récoltes elevées*, in « La littérature soviétique », 4, 1948, pag. 77; An. *Recit cinématographique sur un Kolkhoz*, in « La littérature soviétique », 9, 1947, pag. 77-78; V. Rasumny, *Il cinematografo come mezzo di ricerca scientifica*, in « Notizie sovietiche », IV, 67, 15 aprile 1949; L. Blowedn, *Science in films*, Sampson Low, Marston & Co., London, 1948.

(2) E. Smirnova, *Personnages du cinéma soviétique*, in « La littérature soviétique », 4, 1949, pag. 119-124.

il critico Pavel Karpov (1). Per questo il cinema sovietico, non solo per essere conosciuto, ma anche e soprattutto per poter diventare materiale di studio e di esegesi, richiede in primo luogo un'indagine storica e filosofica sulla sua natura piú intima, una comprensione esatta delle sue intenzioni, una valutazione dei suoi risultati nella direzione stessa delle intenzioni. A non inoltrarsi in tal modo in questa terra sconosciuta, anche le cose piú semplici che vi s'incontrano, fanno l'effetto di cose assolutamente incomprensibili. Mentre il dovere dell'uomo di cultura è non solo la conoscenza, ma anche la comprensione, lo svisceramento dei problemi e dei risultati, la capacità di distinguere il vero dal falso, il reale dall'irreale, un uomo da un selenita. Il cinema sovietico non è « l'altra faccia della luna »: è una delle realtà piú vive della cultura contemporanea. Da ciò la necessità di conoscerlo e di comprenderlo, nell'interesse non solo della cultura, ma anche della vita.

Glauco Viazzi

(1) Pavel Karpov, *Realismo, metodo della cinematografia sovietica,* in « Cinema sovietico », Sovexportfilm, Roma, 1947.

Per una teoria dinamica dell'espressione cinematografica

III - Il montaggio

Ad una per quanto rapida e sintetica illustrazione del fattore *montaggio* — il secondo dei mezzi di elaborazione tecnico-artistica di cui si avvale il cinematografo — non si può procedere avanti senza aver prima dissipato un fondamentale equivoco, base, fino ad oggi, delle piú grossolane ed errate interpretazioni del fenomeno cinematografico.

Mi riferirò, come sempre, a un esempio elementare. Si consideri dunque che due immagini, prima separate e indipendenti, ci siano d'un tratto sottoposte in rapida susseguenza. Poi chiudiamo gli occhi e pensiamo, un momento, alla natura dell'emozione da noi provata. Se le due immagini erano assolutamente statiche dall'esame apparirà subito questo: che delle due immagini di cui avevamo fino a poco fa concetto separato ed autonomo, abbiamo ora concetto unito e cioè *logico* o *sintattico*. In altri termini: A + B = AB.

Questo risultato di per sé scisso, è bene dirlo subito, non reca nulla di nuovo nel campo cinematografico: esso è un risultato universalmente e direi connaturalmente ottenuto attraverso ogni forma di espressione, artistica e non artistica: in matematica come in letteratura. Ma supponiamo ora che le due immagini non fossero statiche bensí intrinsecamente dinamiche. Chiudiamo ancora una volta gli occhi e facciamo un piccolo esame di coscienza. Chiediamoci: è proprio vero che quello è l'unico risultato ottenuto, conseguente alla associazione matematica dei due termini, e soltanto quella l'unica emozione in noi suscitatasi al rapido susseguirsi delle due immagini davanti al nostro occhio e al nostro spirito? Non vi è qualcosa d'altro? Analizziamo piú sottilmente: nel punto preciso del *distacco* d'una immagine dall'altra, e nel subitaneo *cessare* dell'una e conseguente *seguire* dell'altra, non sorge nel nostro spirito un'emozione diversa e distinta da quella che in modo piú grossolano e comune subiamo: logica e sintattica; e cioè una *emozione*, una sensazione schiettamente dinamica? Riuscirebbe difficile negarlo: negare cioè che dall'incontro di due fattori intrinsecamente dinamici non si generi un terzo fattore dinamico che è nello stesso tempo la risultante autonoma ed *estrinseca* di entrambi. Dunque: A + B = AB + D. E si voglia intendere con D quel coefficiente di dinamicità di cui viene ad arricchirsi l'incontro semplicemente sintattico delle due forme A e B quando queste due forme, supposte intrinsecamente dinamiche, vengano portate con rapida successione a contatto: e cioè un nuovo fattore dinamico ed *estrinseco* nascente precisamente dallo stacco

tra le due immagini susseguenti, stacco che è nello stesso tempo la imponderabile separazione di due momenti dell'urto; quello che nel montaggio equivale al *taglio* e cioè al limite di separazione congiunzione di due inquadrature rapidamente accostate.

Che cosa dunque c'impedirebbe di definire da questo punto di vista il taglio considerato quale unità minima del montaggio, come « l'urto dinamico-sintattico tra due inquadrature considerate nelle loro risultati concettuali e dinamico visive? ». Onde deriva una discriminazione essenziale:

Montaggio { Mezzo dinamico.
Mezzo sintattico.

Si tratta, come si vede, di due risultati quasi sempre connessi e praticamente interdipendenti; ma quello che importa soprattutto notare si è che si tratta di due risultati *diversi* e di opposta natura. Infatti, se col primo si attua quello *spirito dinamico* che è assolutamente essenziale per la natura e giustificazione artistica del film, col secondo, viceversa, si attua un risultato non indispensabile ma *utile* a servire d'incarnazione al primo; cosí come, già accennai, ogni altro genere d'arte si serve dello stesso mezzo comune per *formulare* attraverso di esso, in modo logico o sintattico, la piú autentica e schietta *rivelazione* di sé come arte: sia questa *rivelazione* tonale, plastica, spaziale, ritmica o dinamica. Dall'equivocare l'uno con l'altro i due termini, e precisamente con l'assimilare al secondo il primo, è sorto quel grossolano e fondamentale equivoco che ha fatto universalmente fraintendere il cinema, nel considerarlo, sotto un aspetto puramente sintattico-narrativo, come una specie di surrogato visivo dell'arte narrativa, dimenticando o snaturando la sua natura di arte dinamica figurativa: senza di che non sarebbe arte affatto. Ciò detto, si può passare senz'altro a esaminare questo secondo mezzo di *fusione, differenziazione* e *passaggio* e nel considerarlo sotto gli aspetti tecnici fondamentali vedere quella funzione cinematografica che gli è propria.

La funzione di estrinsecazione dinamica del montaggio. Qualificando il montaggio come un *mezzo dinamico* ci siamo proposti di considerare essenzialmente la sua funzione dinamica: che è precisamente quella da noi definita *liberazione della dinamicità intrinseca dell'inquadratura dall'inq. medesima,* o di estrinsecazione dinamica: cioè della sua propagazione al totale complesso espressivo del film (considerato anzitutto nella propria minore unità compiuta: *La sequenza*); essendosi in precedenza osservato e particolarmente visto come la dinamicità *intrinseca* alla composizione dinamica (considerata nella definitiva espressione dell'*inquadratura*) non basti di per sé sola ad attuare il risultato dinamico totalitario del film, portata com'è ad esaurirsi in sé stessa.

In un secondo momento esamineremo poi come il risultato dinamico del montaggio sia in stretta dipendenza e in funzione del fattore dominante *tempo;* ma per ora ci basti esaminarlo separatamente e in particolare. Per discernere piú particolarmente e piú facilmente come col *taglio* del montaggio si *agganci* (mi sia concesso di usare, per ora, questa espressione rudimentale), per cosí dire, il contenuto dinamico intrinseco dell'in-

quadratura e ne lo si *tragga fuori* propagandolo al complesso delle inquadrature che compongono la sequenza, in attuazione di un compito fondamentale di *estrinsecazione dinamica,* ci occorre di prendere in esame precisamente la *singola sequenza* (che, ripeto, rappresenta la unità minima inscindibile del film: nella quale già viene realizzato e risolto il primo risultato cinematografico *integrale* se pur non ancora totalitario del film); e per ridurre ancor piú l'esempio ai minimi termini significativi, immaginiamo una *sequenza di due sole inquadrature e un taglio.*

E supponiamo tre diverse ipotesi: 1) Le due inquadrature sono entrambe intrinsecamente statiche (1); 2) Le due inquadrature sono: l'una intrinsecamente statica, l'altra intrinsecamente dinamica. 3) Le due inquadrature sono entrambe intrinsecamente dinamiche. Quanto al *risultato sintattico* non c'è nulla da osservare: in tutti e tre i casi esso riescirà pienamente raggiunto in quanto per l'appunto esso non ha idealmente nulla a che fare col *risultato dinamico.* Ma per quest'ultimo, che a noi fondamentalmente importa, potrà dirsi altrettanto?

Nel primo caso, dall'incontro di due inquadrature intrinsecamente (o compositivamente) statiche, l'*urto* certo si verifica, perché esso è indipendente dai risultati dinamici intrinseci delle singole inquadrature, ma avrà anche esso, di *per sé solo,* l'efficacia di stringere in un vero e reale rapporto dinamico le due inquadrature effettuando fra esse quello scambio di contenuto dinamico che è conseguenza appunto dell'estrinsecazione dinamica effettuata dal montaggio, ed è necessario per attuare quell'unità stilistico-dinamica che deriva dal poter assumere gli elementi singoli e risultanti slegati parziali, in una compiuta sintesi espressiva cinematografica? Evidentemente no. Tale urto non vale da solo a creare nessuna vera risultante dinamica di due inquadrature supposte preventivamente statiche. Manca insomma quella possibilità di *aggancio* senza la quale la funzione dell'*urto* o del *taglio* che è funzione di analisi, sí, ma in pari tempo di sintesi e di estrinsecazione dinamica (e di propagazione dinamica in totalità) non può attuarsi. Le immagini statiche delle due inquadrature presenteranno sí nell'accostamento del taglio un nesso sintattico opportuno per le esigenze meramente narrative del soggetto ma esse risulteranno anche *da un punto di vista schiettamente dinamico* completamente slegate, l'effetto dell'urto si esaurirà in sé stesso: e il risultato cinematografico non sarà certamente ottenuto.

Veniamo al secondo caso. Qui una sola delle inquadrature è intrinsecamente statica, l'altra è intrinsecamente dinamica. Il punto d'aggancio è soltanto in quest'ultima: servirà purtuttavia allo scopo? Si consideri, come abbiamo detto sopra, che l'urto ha questa possibilità: di effettuare uno *scambio* o sia un travasamento del contenuto dinamico dell'una inq. nell'altra: a sola condizione che esso contenuto almeno in una delle due (o in alcune della serie: considerando la sequenza piú estesa) esista. E tanto piú vi riuscirà (è importante notare) quanto piú il contenuto dinamico di quella (o di quelle) sarà efficacemente elaborato e composto nella guisa da presentare una differenziazione dal punto di vista funzionale maggior-

(1) In rapporto, si capisce, alla *composizione dinamica.*

mente propizia (in parole povere: quanto piú il contenuto di esse inquadrature sarà elaborato e meglio predisposto ad accogliere l'invito del taglio). Una trasfusione in questo caso diviene possibile: diviene cioè possibile che l'una inq. (di per sé statica) assuma contenuto dinamico dall'altra, per la funzione intermediaria del taglio, onde da questa compartecipazione dinamica sorga, agli effetti del taglio, quella sintesi dinamica complessiva diretta ad attuare il risultato dinamico integrale del tutto. Il risultato cinematografico sarà quindi ottenuto. Si comprenderà ora meglio come la funzione del taglio sia ad un tempo, come abbiam detto sopra, di *sintesi* e di *propagazione dinamica*. Il terzo esempio è quello che presenta i coefficenti massimi di cinematograficità: qui l'estrinsecazione dinamica è attuata in pieno: per effetto del taglio si *sposano* al di fuori dei limiti delle singole inquadrature le singole risultanti dinamiche intrinseche di esse e, addizionate per sua opera fra di loro, concludono il risultato definitivo. Da notare che anche qui si attua una propagazione dinamica dall'una all'altra inquadratura, resa necessaria dal fatto che probabilmente i due rispettivi contenuti dinamici non si equivalgono; da notare ancora una cosa: che una congrua elaborazione compositivamente dinamica delle inq. è condizione per cosí dire eminentemente *catalizzatrice* perché il risultato, avvenga non solo, ma da una esatta *conseguenzialiità dinamica* dei rapporti tra composizione e taglio dipende sostanzialmente una efficace ed espressiva *rivelazione dinamica.*

Prima di passare oltre bisogna renderci conto di un'altra capacità del montaggio: quella cioè di attuare una *differenziazione* adeguata degli elementi primari, pari a quella che si verifica nella composizione dinamica dell'inq. Difatti: anche il montaggio attua un compito di intuizione, elaborazione e scelta degli elementi primari complessivamente considerati: intuizione, elaborazione e scelta che è insita già nel fatto dell'accostamento dinamico delle piú risultanti figurative-dinamiche dedotte dalle singole inq. Il montaggio *sceglie* di fatto le risultanti piú idonee ad incarnare l'idea visiva e dinamica piú compiuta del film, *intuendo* fra mille le possibilità migliori delle loro combinazioni; e nella migliore e definitiva combinazione, poi, da esso assunta, attuando una *elaborazione* ulteriore di tali risultanti il cui accostamento dinamico visivo, nel taglio, produce una *modificazione* in atto delle stesse pari in sostanza a quella ottenuta nella composizione dinamica dell'inq. E' bene osservare subito che l'esposizione fin qui condotta ha seguito un criterio di dimostrazione prevalentemente empirico, il quale è ancor lungi dall'offrire una giustificazione adeguata degli elementi considerati. Cosí pur avendo lungamente parlato dell'*estrinsecazione dinamica* come della prevalente funzione cinematografica affidata al montaggio non abbiamo ancora accennato al comportamento del fattore temporale che è la condizione imprescindibile per effetto della quale tale estrinsecazione si attua. E' per esso infatti che la liberazione della dinamicità dalle condizioni puramente spaziali dell'immagine si effettua per riapplicarvisi secondo le modificazioni previste e attuate dall'artista. Resta dunque da assimilare i concetti esposti al concetto di *tempo,* fondamentale per comprendere le principali leggi che regolano rigorosamente il montaggio.

Leggi temporali del montaggio. Col definire il taglio come un *urto* tra due inquadrature e *mezzo di sintesi e propagazione dinamica,* lo abbiamo implicitamente assunto alla stregua di una *risultante dinamica estrinseca* delle singole risultanti dinamiche intrinseche delle corrispondenti inquadrature. Delimitando infatti la *durata* dell'inq. sullo schermo, il taglio perviene a tradurre in un valore temporale il contenuto dinamico (spazio-temporale) dell'inquadratura stessa il quale risulta cosí temporalmente espresso proprio nel cessare dell'immagine sullo schermo. *Nel taglio l'elemento dinamico si presenta come residuato temporale della cessazione spaziale dell'immagine.* Questo effettua la *liberazione* temporale dell'elemento dinamico mediante la sua redenzione dal fattore spaziale: effetto che abbiamo detto corrispondere all'*estrinsecazione dinamica* del montaggio. Abbiamo anche detto però che l'effetto del taglio è paragonabile a quello di un *urto* che unisce nel dividerle due inquadrature: l'elemento dinamico cosí estrinsecato risulta quindi *contemporaneamente* riapplicato all'immagine secondo un tempo unitario (modulo) predeterminato dall'artista per tutta la sequenza, alla quale il risultato dinamico viene cosí esteso (*propagazione dinamica*), in un modo che regola la frequenza dei tagli in proporzione del contenuto dinamico di ogni singola inquadratura.

Non bisogna credere che il taglio sia un fattore *costante*: ma, appunto in quanto risultante (o somma) della dinamicità intrinseca delle inq. (la quale dinamicità può variare piú o meno di intensità) ne discende che esso è variabile in proporzione e precisamente: tanto piú varrà come mezzo di sintesi e propagazione quanto maggiore risultanza di dinamicità trarrà dalla dinamicità intrinseca delle inquadrature; in altre parole: *l'efficacia sintetica e propagativa del taglio dipende in proporzione diretta dal coefficente massimo di dinamicità intrinseca della inquadratura.* Quanto piú, cioè, una inquadratura è dinamica, tanto piú è dinamicamente efficace il taglio alle risultanze cinematografiche. La precedente enunciazione deve però esser sempre tenuta presente in relazione a quanto starò per dire del fattore *tempo*. Dirò anzitutto che esso viene qui assunto in relazione al montaggio solo perché qui la sua legge si attua in modo dominante e veramente determinante del fenomeno; non perché esso non abbia buon gioco anche nella composizione dinamica dell'inq.: in quanto il fattore *dinamicità* non va mai esente dal suo imperativo.

Imperativo che può esprimersi cosí: *l'efficacia del fattore dinamico è inversamente proporzionale alla durata o permanenza di cotesto fattore in rapporto al tempo*: e cioè, a parità di contenuto, a tempi piú brevi corrispondono effetti dinamici piú intensi, a tempi piú lunghi, corrispondono effetti dinamici meno intensi (1). Trasportando cotesta legge che potremmo dire di *durata* nel campo specifico che c'interessa, potremo dire che: *a parità di contenuto dinamico intrinseco, la risultante dinamica estrin-*

(1) Un esempio che si potrebbe fare è il seguente: due treni s'incontrano procedendo parallelamente in senso inverso alla stessa velocità. La sensazione dinamica è infinitamente piú forte, per la rapidità dell'incontro, di quella che si avrebbe se i due treni procedessero di conserva.

seca sarà indirettamente proporzionale alla «durata» dell'inquadratura in rapporto al tempo. (Legge di durata). E cioè: a piú lunga durata corrisponderà una risultante dinamica inferiore, a meno lunga durata corrisponderà una risultante dinamica maggiore. Ma le risultanti dinamiche di due inquadrature confluiscono in quella risultante dinamica complessiva che è offerta al *taglio*; *dunque: anche a parità di contenuto dinamico intrinseco, contribuirà maggiormente all'efficacia sintetico-propagativa del taglio, quella inquadratura che durerà meno rispetto al tempo, in quanto la sua risultante dinamica sarà proporzionalmente maggiore.* Con questo vediamo subito come si verifichi l'ingresso del fattore durata nella economia del fattore *taglio.*

Fin qui abbiamo volutamente assunto la inquadratura *a parità di contenuto dinamico, ma* nulla piú c'impedisce di assumere ora la stessa legge a condizione di diverso contenuto dinamico intrinseco. Si avrà allora: *eguale risultanza dinamica estrinseca corrisponderà a minore contenuto dinamico intrinseco solo a condizione di sua minor durata;* ovvero: *eguale risultanza dinamica estrinseca corrisponderà a maggior durata solo a condizione di maggior contenuto dinamico intrinseco. (Legge di compensazione dinamica)* e cioè: date due inquadrature di cui l'una a minor contenuto dinamico, al fine di attuare una risultanza dinamica estrinseca complessiva, di entrambe, eguale a quella che si avrebbe a parità di contenuto dinamico, bisognerà che l'inq. a minor contenuto dinamico *duri meno* dell'altra; e viceversa: date due inquadrature di cui l'una di maggior durata, allo stesso scopo, dovrà questa presentare rispetto all'altra una risultanza dinamica intrinseca maggiore (1).

Attraverso questa legge la quale esprime un principio di compensazione dinamica che è la base fondamentale del montaggio (onde proporrei di considerarla come legge *ferrea,* in quanto praticamente inderogabile, del montaggio) si scorge come il fattore temporale sia l'arbitro del rendimento dinamico di ogni singola inquadratura considerato non in sé e per sé (intrinsecamente) ma (estrinsecamente) cioè *in ordine* al risultato complessivo previsto per tutta la sequenza (la quale costituisce, come sappiamo l'unità stilistica fondamentale del film) ed espresso in modo unitario, temporalmente, dal modulo. Ora se noi assumiamo tale ordine temporale dinamico unitario rispetto a una sequenza *piú estesa* di quella inizialmente assunta (e cioè con *piú tagli* e *piú inquadrature*) vedremo allora che: *la quantità di estrinsecazione dinamica richiesta dal modulo (tempo unitario della sequenza) per costituire il risultato grafico definitivo, è sempre direttamente proporzionale alla frequenza dei tagli che delimitano la durata dell'inquadratura sullo schermo e cioè inversamente pro-*

(1) Poiché la resa dinamica di un'inq. è, fra l'altro, inversamente proporzionale alla profondità dei piani impiegati, ne risulta che *a parità (virtuale) di contenuto dinamico intrinseco la durata di un'inq. sullo schermo va calcolata in ragione inversa della profondità del piano impiegato.* Pertanto la durata di un campo lungo (maggiore profondità) dovrà risultare proporzionalmente inferiore a quella di un primo piano (minore profondità). Inutile dire che l'impiego frequente del p. p. è uno degli espedienti piú opportuni per aumentare la resa dinamica della sequenza.

porzionale alla durata stessa. (Legge di frequenza). E' bene dir subito che è questa legge che regola la efficienza del ritmo cinematografico. Siccome però un valore cinematografico non può sussistere in forma puramente temporale senza cioè riapplicarsi all'immagine, occorre perciò che lo stesso criterio che regola l'estrinsecazione dinamica, in base alla frequenza dei tagli calcolata in proporzione inversa alla durata, regoli anche la riassunzione dinamica dell'immagine attraverso il montaggio. Avremo perciò la possibilità di definire il *ritmo cinematografico* come un: *rapporto dinamico-temporale direttamente proporzionale alla frequenza dei tagli e inversamente alla durata dell'inquadratura sullo schermo, per cui si attua la riassunzione dinamico-spaziale dell'immagine secondo il tempo unitario richiesto dal modulo della sequenza.* Tutto ciò non pregiudica, naturalmente, l'applicazione del criterio di compensazione che regola il comportamento di durata, piú o meno lunga, dell'immagine sullo schermo in proporzione del maggiore o minore contenuto di dinamicità di ciascuna inq. della sequenza (cfr. Legge di compensazione dinamica). E ciò in quanto *non tutta la dinamicità estrinsecata risulta utilizzata agli effetti del ritmo, ma solo quella che corrisponde al modulo prescelto* (1).

Non occorre molto per vedere che il *ritmo* non è altro se non l'attuazione del *modulo* (che di esso in certo qual modo rappresenta la concezione astratta, ideale e programmatica) ossia è la legge dinamico-temporale della sequenza considerata nella sua fase di attuazione.

Indicando con M il modulo, con E l'estrinsecazione dinamica, con F la frequenza (numero dei tagli) e con D la dinamicità contenuta nelle singole inquadrature della sequenza, potremmo riconoscere l'efficienza del ritmo cinematografico come basata sulla seguente proporzione: E:M=F:D che potremmo rappresentare anche cosí:

$$R \begin{cases} \text{Modulo} \\ \\ \text{Estrins. d.} \begin{cases} \text{Frequenza} \\ \\ \text{Dinamicità} \end{cases} \end{cases}$$

Questa proporzione costituisce la condizione di tutti i rapporti possibili fra i detti termini in sequenza a modulo costante o variabile. Possono considerarsi i seguenti casi: E = > < M

Nel 1° caso non si dà luogo alla compensazione din. ma il risultato cinematografico è ottenuto. Nel 2° caso il risultato cinematografico è ottenuto e si dà luogo a compensazione dinamica. Nel 3° caso non si dà luogo a compensazione dinamica e il risultato cinematografico non è ottenuto.

F = > < D

(1) Converrà qui forse, a questo proposito, ripetere la definizione da noi già data (V. « Bianco e Nero » a. IX, n. 7) del *montaggio,* come « composizione temporale degli elementi dinamici-visivi della sequenza calcolati secondo un tempo unitario (modulo) che prescrive la diversa durata delle inquadrature sullo schermo in base al concreto rendimento dinamico di ciascuna ».

Nel 1° caso non si dà luogo a compensazione d. ma l'estrinsecazione dinamica è ottenuta. Nel 2° caso l'estrinsecazione dinamica è ottenuta e si dà luogo a compensazione dinamica. Nel 3° caso l'estrinsecazione dinamica non è ottenuta e non si dà luogo a compensazione dinamica.

E' facile rilevare che il caso di cui al N. 2 del secondo esempio presuppone il caso di cui al N. 2 del primo esempio. E cioè: *può darsi luogo a compensazione dinamica solo quando l'estrinsecazione dinamica è superiore al modulo.* Per ottener questo occorre moltiplicare il numero di tagli in proporzione rispettivamente diretta e inversa del maggiore e minor contenuto di dinamicità offerto dalle inq. della sequenza. Da notare che l'applicazione della legge di compensazione dinamica (che non è altro se non l'applicazione della legge di durata) rappresenta il *caso limite* entro cui può darsi ancora luogo a un risultato cinematografico apprezzabile nonostante il minore (o addirittura nullo) contributo di dinamicità di talune inq. della sequenza. E' il caso piú frequente in sede di realizzazione pratica del film. Per esemplificare: dato un modulo X perché si abbia un'estrinsecazione dinamica corrispondente a X, bisognerà che tra la frequenza dei tagli e la dinamicità delle singole inquadrature intercorra un rapporto di proporzionalità tale che permetta di astrarre dalla serie delle inquadrature componenti la sequenza, appunto la dinamicità X. Il modulo essendo normalmente per sé stesso variabile e l'estrinsecazione dovendo esserlo in proporzione, occorrendo una estrinsecazione d. maggiore corrispondente a un modulo maggiore, bisognerà in sostanza spremere da ogni singola inq. quella quantità di dinamicità che sommata alle altre quantità della seq. darà l'estrinsecazione maggiore voluta dal modulo; e cioè, per ripeterlo ancora una volta: per attuare la proporzione fra modulo ed estrinsecaz. d. bisogna ricorrere alla proporzione fra dinamicità e frequenza, bisognerà cioè che il numero dei tagli sia adeguato al contenuto dinamico da esprimere: diversamente non si potrà ottenere dalla somma tutta l'estrinsecazione dinamica richiesta dal modulo (p. e. X) ma inferiore a X. In ogni caso la proporzionalità dei tagli è bene sia calcolata in modo da consentire la *massima estrinsecazione d.* possibile e ciò agli effetti compensativi eventualmente richiesti dalla minore (o nulla) dinamicità di talune inquadrature.

In base a quanto esposto possiamo permetterci di dedurre alcuni altri corollari esemplificativi: si voglia realizzare una *Sequenza a modulo rapido* (es.: una corsa di automobili). E' evidente che qui il regista dovrà, per ottenere il massimo risultato cinematografico moltiplicare a un tempo i tagli e intensificare le risultanti dinamiche delle singole composizioni d'inquadratura: solo cosí otterrà il culmine dell'effetto; che altrimenti, s'egli si fissasse solo a intensificare il contenuto dinamico compositivo trascurando di realizzare nello stesso tempo una molteplicità sufficiente dei tagli, non otterrebbe mai un risultato efficace perché proprio trascurando di utilizzare integralmente le singole risultanti dinamiche delle inquadrature attraverso un numero massimo di tagli, non otterrebbe quel massimo di estrinsecazione dinamica richiesta dal modulo e di cui sono in funzione ad un tempo il taglio e la composizione dinamica come fattori concordi: onde la massima parte delle risultanze dinamiche anziché venire sfruttata

adeguatamente pel numero cospicuo dei tagli andrebbe perduta esaurendosi nei limiti dell'inquadratura (1). Vale anche l'ipotesi inversa: che moltiplicando esclusivamente il numero dei tagli e trascurando le risultanze compositive interne, non mai la frequenza dei tagli riuscirebbe da sola a costruire una sostanziale risultanza dinamica (ricavabile soltanto dalle singole risultanti dinamiche interne) e si esaurirebbe del pari in sé stessa. Nel caso dunque di una sequenza a *modulo rapido* fattore temporale (dato praticamente dalla permanenza d'inq. sullo schermo, subordinatamente alla quantità dei tagli complessiva della seq.) e fattore dinamico (dato dalle componenti dinamiche interne delle singole inq. compositivamente rese) dovranno essere usate secondo il seguente criterio per dare una risultante totale massima: moltiplicazione del numero dei tagli e corrispondente intensificazione dinamica. Si supponga ora di realizzare una sequenza a *modulo lento* ad es. un funerale. Sarà fondamentale tener conto di questo: che diminuendo eccessivamente il numero dei tagli (prolungando cioè la durata della inq. sullo schermo) e contemporaneamente allentando le componenti dinamiche delle singole inquadrature, il risultato cinematografico verrà inevitabilmente a cadere, in quanto che da tali infime risultanti dinamiche non potrà derivare al taglio una sufficiente capacità di estrinsecazione dinamica; ma nulla, viceversa, osta al risultato dinamico *lento* voluto dal modulo della sequenza, che diminuendosi convenientemente la dinamicità compositiva dell'inquadratura, si moltiplichi il numero dei tagli secondo la fondamentale legge di compenso fra dinamicità e durata: difatti in tal caso la risultante dinamica generata dal taglio, pur salvando adeguatamente il suo scopo di sufficiente estrinsecazione dinamica, rivelerà null'altro che le rispettive componenti dinamiche interne delle singole inquadrature: e se queste componenti saranno *lente,* nulla impedirà che si abbia una estrinsecazione dinamica *lenta* malgrado l'accorciata durata della inq. sullo schermo (molteplicità dei tagli). Infatti, come si è visto poco sopra, il taglio non vale da solo a costituire una sostanziale risultante dinamica, perché esso è *strumento* e non *materia* della rivelazione dinamica, onde esso addiziona e risolve esternamente sí le singole risultanze dinamiche intrinseche, ma non vi si addiziona, appunto perché in questo compito fondamentale si realizza completamente e si esaurisce, nulla recando di piú al contenuto dinamico *sostanziale* di quelle. Nel caso dunque di una sequenza a modulo *lento* il criterio temporale dinamico dev'esser questo: compensativa moltiplicazione del fattore temporale in rapporto alla minore efficenza del fattore dinamico. (Qui si manifesta nel massimo grado il corollario della legge di compenso). Tra queste esemplificazioni estreme si possono, naturalmente, porre esemplificazioni intermedie: come di sequenze a modulo progressivamente ritardato o progressivamente accelerato, o comunque ritardato, ma anche in

(1) D'altra parte, poiché la enunciata legge ferrea del montaggio offre un limite di compensazione, bisogna osservare che la maggior risultante dinamica interna delle singole inq. potrebbe permettere effettivamente agli effetti dinamici una riduzione di tagli: entro naturalmente il limite che consentirà alla stessa risultante di non esaurirsi in sé stessa: ma a patto, comunque, di rinunciare al massimo risultato cinematografico ottenibile.

questi casi varranno gli stessi principî, e il lettore si divertirà per proprio conto a proporseli applicati.

I movimenti di macchina. Concludo queste note tecniche sul montaggio osservando che l'aver considerato fino a qui nel montaggio l'inquadratura come *fissa* (non animata cioè esternamente: da movimenti di macchina; panoramica: carrello ecc). non porta ad alcun risultato che non si possa integralmente estendere anche a questi casi. Occorre anzitutto osservare che ogni spostamento di macchina, pur sembrando attuare (almeno a un esame superficiale) attraverso una successione consecutiva di immagini dinamicamente composte, una specie di *montaggio continuativo*: dove soltanto (unica apparente differenza) a una serie rara di *tagli* si sostituisce una serie consecutiva di tagli di minima entità (potremmo dire nulla), non può assolutamente valere a sostituire, da solo, con un risultato cinematografico completamente *fittizio,* il vero risultato cinematografico basato, come sappiamo, sulla *simultaneità* degli effetti che scaturiscono dall'incontro di due o piú inq., a vario contenuto dinamico in quella risultante dinamica complessiva che è porta dal *taglio.* Di fatti a questo sminuzzamento del taglio in una serie di piccoli tagli isolatamente imponderabili e corrispondenti alle singole impercettibili frazioni di tempo durante le quali l'immagine si sposta creando a sua volta una serie compositivamente continua d'immagini variabili, non può riconoscersi alcuna efficacia estrinsecativa; mentre d'altra parte l'apparente dinamicità creata dal movimento di macchina non vale certo a sostituire l'effetto di propagazione dinamica generata nel montaggio vero e proprio in seguito alla rivelazione del contenuto dinamico effettivo di ciascuna inquadratura. Ma soprattutto bisogna osservare che il c. d. *montaggio di macchina* non permette nessuna costituzione di un ritmo cinematografico appunto perché essendo qui l'immagine continuamente mutevole e quindi sempre collegata a frazioni minime di tempo diviene impossibile regolare la frequenza dei tagli che delimita la sua permanenza sullo schermo, sulla base di un tempo unitario, stabilito per tutta la sequenza. Con questo non riteniamo affatto di dover porre al bando ogni movimento di macchina di cui anzi siamo disposti a riconoscere l'utile funzionalità espressiva agli effetti cinematografici: *purché questi siano calcolati sempre secondo le leggi fondamentali ed inderogabili del montaggio.* Ogni movimento di macchina non rappresenta in sostanza altro che una *forma particolare di elaborazione compositiva dell'inquadratura,* e come tale va pertanto considerato alla stregua di tutte le norme che regolano la funzione compositiva dell'inquadratura prescrivendo rigorosamente la sua durata in relazione ai tempi del montaggio (1).

A queste sole condizioni possiamo legittimare l'impiego dei movimenti di macchina (intesi quindi non a sostituire il montaggio ma a subordinarvisi) osservando anche che se in genere il movimento di macchina toglie

(1) Qualcosa di analogo si può ripetere a proposito della *dissolvenza incrociata* il cui impiego in sostituzione del taglio è fonte sempre di perniciosissime conseguenze per ciò che si attiene ai risultati cinematografici decisivi.

qualcosa alla precisa e rigorosa eleggibilità dell'inquadratura, in quanto essendo per una certa non minima parte affidato al caso se ne diminuisce in sostanza la espressiva eloquenza dell'immagine (onde converrà sempre non abusarne), d'altra parte però esso contribuisce notevolmente ad accrescere la potenzialità d'urto del taglio (con tutti gli effetti a questa inscindibilmente connessi); e inoltre aumenta le facoltà psicologiche espressive del cinematografo permettendo maggiormente allo spettatore di individuarsi, attraverso la macchina, col regista.

Fattori psicologici influenti. Esaurito cosí, bene o male, l'argomento tecnico, non è possibile trascurare il *fattore psicologico* presupposto fondamentale e predeterminante il fenomeno del montaggio. Che il montaggio piú che un fenomeno fisico sia un fenomeno psichico, non mi dilungherò a dimostrare dato che mi pare di per sé stesso evidente: basta richiamare quanto è stato detto fin ora, a proposito dello spazio e del tempo, tenendo presente che essi non possono considerarsi fattori puramente obbiettivi della sintesi cinematografica (1). Cosí, quando si è osservato come l'efficacia del fattore dinamico sia inversamente proporzionale alla durata o permanenza di cotesto fattore in rapporto al tempo, non si è fatto altro che dimostrare l'importanza *psicologica del fattore tempo,* come determinante di quella sintesi intellettuale attraverso la quale ha la possibilità di esplicarsi il fenomeno cinematografico per la prima volta rivelato nel montaggio: sia dal lato schiettamente dinamico, sia dal lato sintattico strettamente subordinato. Potremmo dire che il fattore temporale attraverso il montaggio, determina nel nostro cervello una attenzione che è tanto maggiore e concentrata e concentrante (capace di sintesi) quanto piú il risultato dinamico-visivo ottenuto definitivamente è *intenso, coerente,* e *di piú corta durata.* Con questo, evidentemente, non facciamo che confermare e dimostrare come luminosamente vera la legge fondamentale del montaggio che abbiamo detto *ferrea* perché praticamente inderogabile: senonché è mio compito qui dimostrare come essa non escluda ma anzi comporti l'intervento dell'elemento psicologico non solo come fattore determinante della sintesi dinamico-visiva, ma altresí come criterio di valutazione per la scelta degli ingredienti cinematografici. Intanto si osservi questo: considerate due immagini *ad indefinita durata,* non solo il fenomeno dinamico destato dal loro possibile urto non nasce, ma neppure il risultato sintattico cagionato dal loro concettuale avvicinamento: e ciò perché *è come se tra l'una e l'altra delle due immagini intercorresse uno spazio vuoto, che la nostra attenzione non è capace di riempire.* Fra l'esame dell'una e dell'altra immagine prospettata ognuna davanti ai nostri occhi, la nostra attenzione divaga, si esaurisce, si stanca, e non diviene piú capace di una sintesi efficace. Ma, a parità di durata e di permanenza delle due immagini davanti al nostro occhio, è possibile variare *psicologicamente* questo intervallo tra le due immagini e accorciarlo, onde ren-

(1) «... lo spazio e il tempo ci appaiono siccome ritmi necessari della realtà giunta al pensiero, rivelando il duplice valore ontologico e gnoseologico nella loro tipica e insopprimibile fusione di soggettività-oggettività, interiorità-esteriorità, unità molteplicità.». (C. Ranzoli: *Nuova teoria dello spazio e del tempo.* Milano, 1923).

dare piú possibile la sintesi? Senza dubbio sí: basterà, per es., considerare la prima immagine come *animata*: la piú intensa sensazione destata in noi dalla dinamicità dell'immagine, stimolerà maggiormente la nostra attenzione che soffrirà con meno intolleranza il prolungarsi della prima immagine, cosicché sarà come se questa durasse in definitiva *meno* rispetto all'altra, statica; l'intervallo psicologico tra le due immagini sarà per tal modo accorciato (come accorciato sarebbe nell'effettivo perdurare meno di una di esse) la sintesi sarà pertanto facilitata. Piú ancora se le due inquadrature saranno entrambe intrinsecamente dinamiche.

Abbiamo assunto senz'altro l'ipotesi della dinamicità delle due immagini, ma era forse piú lògico premettere l'ipotesi, gradualmente e in linea psicologica meno efficace, della piú o meno complessa elaborazione puramente figurativa di un'immagine rispetto all'altra. Non vi è dubbio che, in questo caso, sarà l'immagine figurativamente e compositivamente piú semplice e piú sobria la piú idonea a concentrare piú vivamente la nostra attenzione (la quale in caso di eccessiva elaborazione figurativa dell'immagine risulterebbe piuttosto dispersa e distratta) e quindi contribuire allo stesso scopo di *raccorciamento psicologico* di durata dell'una immagine rispetto all'altra e loro conseguente avvicinamento. Si tratta di fenomeni, come si vede, puramente psicologici ma che, considerato nel caso specifico come il montaggio sia anche un mezzo di sintesi psicologica, acquistano la loro importanza. Deve risultare ormai chiaro, attraverso queste esemplificazioni, qual'è il proposito che intendiamo raggiungere. Dimostrare cioè che *i fattori psicologici cui la legge fondamentale del montaggio è naturalmente subordinata, non debbono essere trascurati ma entrare in conto del criterio di sceverazione con cui si compie la scelta effettiva degli elementi della composizione cinematografica.* Riesumando la formulazione della legge vediamo come il fattore sul quale piú direttamente influiscono tutti questi elementi d'ordine psicologico è appunto il fattore *durata*, cioè il fattore temporale; per il che sarebbe facile enunciare questa legge: *l'attenzione accorcia psicologicamente il tempo reale* (1).

Divideremo questi fattori in tre classi: quelli che attengono alla composizione dinamica dell'inq.; quelli che riguardano direttamente il montaggio; e quelli che influiscono genericamente o « extra » i due mezzi suddetti. Attengono direttamente alla composizione dinamica dell'inquadratura anzitutto la complessità maggiore o minore della elaborazione figurativa; la intensità e originalità di angolazione; la dimensionalità dell'oggetto inquadrato; l'interesse figurativo intrinseco dello stesso; l'illuminazione, ecc.; infine (ma, si capisce in linea emergente) la intensità, la formulazione, la determinazione, della risultante dinamica in tutti i suoi aspetti e gradazioni. Tutti questi elementi contribuiscono in linea eccezionale e psicologica a concentrare l'attenzione dello spettatore e conseguentemente ad accorciare nella sua intuizione il tempo reale di durata della inquadratura, che pertanto potrà essere, a queste condizioni, limitatamente piú ampio (salva sempre, s'intende, la legge fondamentale del montag-

(1) Intendo per *tempo reale* quello considerato al di fuori di quel particolare grado di concentrazione subbiettiva dovuta ai fattori indicati.

gio). Quanto alla seconda categoria di condizioni psicologicamente influenti riguardanti il montaggio in sé stesso, ve n'è una sola: ed è quella che ci è data dal modulo della sequenza. Difatti, considerando il « modulo » come una concezione programmatica e ideale del ritmo della sequenza, si comprende come esso possa *psicologicamente* influire sulla mente e sulla attenzione dello spettatore in modo da indurlo a giustificare psicologicamente e integrare in rapporto a quello la condizione effettiva di dinamicità e di durata (calcolata, come sappiamo, in ragione inversa della frequenza dei tagli) di ogni singola inq. sullo schermo. Infine la categoria delle condizioni *extra* comprende un numero indeterminabile di fattori tra i quali menzionerò soltanto il *sonoro* come il piú importante. E' evidentissimo che l'elemento sonoro (intendendo con questo, particolarmente, il ritmo musicale) qualora impiegato in modo ortodosso e cioè in linea sottolineativa (contrappuntistica) del ritmo cinematografico (col quale ha per l'appunto in comune l'elemento temporale) può contribuire potentemente in modo psicologico alla costituzione della sintesi cinematografica (1). (L'impiego asincronistico del sonoro qual'è professato dal Pudovkin rappresenta uno sviamento in senso contenutistico e quindi non ha alcun valore cinematografico). Una certa efficacia, entro questi limiti e alle condizioni anzidette può riconoscersi anche all'uso del *parlato:* benché questo elemento, completamente esterno e accessorio dell'opera cinematografica, rappresenti in ogni altro caso piuttosto un coefficiente negativo essendo la fonte dei peggiori sviamenti e fraintendimenti in senso contenutistico e letterario del fenomeno cinematografico.

Ma, naturalmente, su questa via di apprezzamento dei valori psicologici influenti, non bisogna allontanarci troppo, ché allora si rischierebbe di tenere considerazione poco seria di troppe cose: come per es. della individuale prontezza dei riflessi dello spettatore, e persino del suo particolare umore, ma soprattutto si rischierebbe di ampliare troppo la loro portata e di dar loro troppo buon gioco, fino al punto di rinnegare i veri risultati cinematografici obbiettivi; cosicché essi finirebbero, anziché col concentrare la nostra attenzione, col disperderla sviandola da quella ch'è la strada del vero apprezzamento cinematografico.

Il coefficiente narrativo. Ci resta da accennare al coefficiente narrativo al quale ci siamo indirettamente richiamati quando abbiamo parlato del valore sintattico subordinato del montaggio e che conviene tenere presente anche per quanto riguarda la realizzazione del soggetto cinematografico. Che l'espressione cinematografica non abbia da indirizzarsi necessariamente a soggetti narrativi è cosa che non soltanto deve scaturire ovviamente dalla nostra interpretazione del fenomeno cinematografico in quanto realizzazione di un'*Idea dinamica* (non necessariamente connessa a un'idea narrativa), ma altresí sperimentalmente dimostrata (cfr. ad es.,

(1) Un magnifico uso contrappuntistico del sonoro in funzione del ritmo si ha nel recente film *La signora di Scianghai* di Orson Welles (scena del teatro cinese). Consiglio la visione dell'ultima parte di questo film (scena del processo esclusa in poi) a quanti avendo letto questo articolo sentiranno il bisogno di avere la pratica conferma di taluni principî da noi esposti.

film astratti di Fischinger e la prima parte del recentissimo *Fantasia* di Walt Disney). Non escludendo quindi *a priori* che l'Idea dinamica possa indirizzarsi ad altri soggetti espressivi (musicali, puramente figurativi ecc.) noi qui ci limiteremo al caso piú frequente per cui l'Idea dinamica si ispira alla realizzazione di un soggetto narrativo. Il *risultato dinamico* e il *risultato sintattico* sono, come si è già visto nell'esempio recato al principio del presente capitolo sul montaggio, strettamente connessi (quando si voglia dare al cinematografo una vera e propria funzionalità narrativa o comunque di espressione concettuale) perché nascono per genesi comune in uno stesso preciso momento: quello cioè dell'*urto* concettuale-dinamico di due inquadrature provocato nel *taglio;* e quindi la loro consussistenza non può essere che governata dalle stesse leggi. Una di queste, e certo la piú importante, è la legge fondamentale temporale del montaggio la quale subordina espressamente al fattore *durata* la permanenza degli effetti dinamici e, conseguentemente, degli effetti sintattici. Ne deriverà che ogniqualvolta si voglia attribuire al fattore sintattico un'estensione temporale piú ampia di quella comportata dal modulo della sequenza, il risultato cinematografico verrà inevitabilmente a cadere.

Il nesso precisamente funzionale che tra l'uno e l'altro di questi mezzi intercorre e per cui si postula che il risultato narrativo o concettuale non possa e non debba mai essere neppur pensato indipendentemente dal risultato cinematografico (in senso proprio) al quale è sí correlativo, ma altresí subordinato (in quanto ogni principio dinamico è in cinematografo dominante su qualsiasi altro per postulazione di principio inerente alla sua natura d'arte), si pone fondamentalmente nella esigenza che il fattore sintattico non debba mai soprammettersi al fattore dinamico sostituendo un risultato sintattico a un risultato dinamico. Per le osservazioni piú volte diffusamente fatte, è dimostrato che non si può riconoscere al cinematografo natura d'arte se non si ammette che esso tenda ad esprimere qualcosa che non è proprio di alcun altro genere d'arte: e cioè l'*Idea dinamica.* D'altra parte si è piú volte osservato che ogni genere d'arte pur salvando il proprio spirito originale e tendendo fondamentalmente alla sua realizzazione, non rifiuta e *non può* rifiutarsi di formularlo attraversa una specie di *mezzo interposto* che serva per cosí dire di trampolino per effettuare il passaggio dall'idea pura dell'artista alla realtà esterna. Questo mezzo è per il cinematografo nientaltro che il soggetto o pretesto narrativo, di cui appunto il fattore sintattico prestato dal montaggio è in funzione in vista di un risultato nel quale si attui in definitiva attraverso una formulazione di contenuto volgarmente narrativo quell'altro maggior risultato di *espressione dinamica* richiesta dallo stesso contenuto emotivo del film.

Spero di aver chiarito a sufficienza la necessità di questa subordinazione del fattore sintattico al fattore dinamico, dimostrando che senz'essa conviene rinunziare senz'altro al risultato cinematografico; vediamo ora praticamente come si possa giungere, col saltare passaggi dinamici, a dei risultati puramente sintattici, autonomi, e cioè non cinematografici. Ciò accadrà, ripeto, ogniqualvolta il risultato sintattico sarà cercato e realizzato al di fuori del suo naturale nesso di conseguenzialità dinamica: quando, per es., si vorrà ottenere in pratica lo stesso effetto con due accosta-

menti di inquadrature assolutamente statiche, oppure con due accostamenti di parole (ecco la nociva conseguenza del parlato) ovvero anche con una soluzione puramente mimica; in tutti questi casi si avrà il risultato di aver sostituito a un *passaggio dinamico* (ortodosso) un *passaggio sintattico* (spurio), e cioè si sarà completamente saltato un passaggio cinematografico. Esempio concreto: se io dico *Ho fame* la vera *idea dinamica e cinematografica* mi suggerisce di esprimermi in un modo che fra i tanti può essere il seguente: Inq. del mio volto che si volge a destra (non basta la semplice inquadratura statica del volto) - *Taglio* - Inq. che rappresenta un pezzo di pane che è sul tavolo. Questo passaggio è assolutamente cinematografico: esso si attua attraverso i due mezzi di fusione differenziazione, passaggio, che abbiamo studiato: e cioè la composizione dinamica da un lato, e il montaggio dall'altro; e precisamente, coll'inquadratura (dinamica) del mio volto, col taglio, e coll'inq. (statica: quindi temporalmente piú breve) del pezzo di pane posato sul tavolo: passaggio che senza dubbio realizza nel modo più ortodosso entrambi i risultati cinematografici nella necessaria subordinazione del secondo al primo. Viceversa, se io traduco lo stesso tema col far dire, ad es., all'attore, in una sola inq.: *ho fame* avrò sostituito un passaggio cinematografico ed un risultato sintattico completamente cinematografico (come quello che è conseguenza di un risultato dinamico) con un passaggio puramente verbale (letterario), e avrò in denitiva ottenuto un risultato non cinematografico. Lo stesso se *in una sola inquadratura* io facessi vedere l'attore il quale si precipita sul pane e lo mangia: qui potrebb'essere anche attuato il primo dei due mezzi (di diff. fus. e pass.), la composizione din. dell'inq.; ma mancherebbe sempre il secondo: cioè l'effetto del taglio o dell'urto dinamico: di conseguenza, come si è piú volte osservato, il parziale risultato dinamico ottenuto coll'inq. stessa, verrebbe esaurito completamente in essa, senza ottenersi quel tanto di estrinsecazione dinamica necessaria perché lo stesso parziale risultato si propaghi, attraverso al taglio, diffusamente alla sequenza includendo e permeando altre eventuali inq. statiche (come nell'esempio); e in totalità al film. Il quale solo allora presenterà dei risultati dinamici-sintattici nel voluto rapporto di correlazione e subordinazione, e in totalità un risultato compiutamente espressivo dal punto di vista cinematografico: risultato che in nessuna altra guisa (per es. coll'accostamento di due inquadrature esclusivamente statiche) potrà per le ragioni già viste ritenersi conseguito. Siccome ho visto alcuni film nei quali il rispetto di queste regole voleva essere sí ottenuto, ma senza badare troppo alla coincidenza funzionale dei due risultati, mi preme osservare questo: che i passaggi cinematografici, oltre che non essere mai saltati, non debbono neppure essere usati *fuori fase;* e cioè, come si richiede una *funzionalità in subordine* del fattore sintattico rispetto al dinamico, si richiede altresí una *funzionalità in predominio* di quest'ultimo rispetto al primo; e cioè per attuare il risultato dinamico (data la esigenza del soggetto narrativo) non basta attuare questo attraverso i mezzi ortodossi della composiz. din. dell'inq. e del montaggio, in un modo completamente avulso e tale da creare attraverso questi mezzi una dinamicità completamente *astratta,* ma bisogna anche attuarlo in funzione delle esigenze più

schiettamente narrative del soggetto, alle quali esigenze il risultato cinematografico deve adeguarsi senza per questo farsi sopraffare. In caso diverso si giungerà allo stesso punto di saltare dei passaggi cinematografici perché, nelle esigenze concrete, lo sfasamento dei fattori dinamici rispetto ai fattori sintattici porterà inevitabilmente a risolvere lo stesso quesito in un modo non ortodosso, e il risultato dinamico cosí cercato scrupolosamente, ma superficialmente e in astratto, andrà per conto suo, creando sí una risultante dinamica superficiale, ma senza concreto scopo cinematografico.

Richiamo, in ultimo, e a questo proposito, la necessità che il soggetto oltre che « cinematografico » (e cioè ricco di spunti dinamici) sia lineare, chiaro, e non pletorico o raffazzonato ma tale da permettere in sostanza una visione *chiara* del regista, e la possibilità per lui di scegliere gli strumenti e di formulare le soluzioni cinematograficamente piú esatte.

Il risultato cinematografico definitivo. Come piú volte osservato, la *composizione dinamica dell'inquadratura* e il *montaggio* sono in funzione di una elaborazione tecnico-artistica che permette alle forme originarie di *spazio* e di *tempo* attraverso cui si esprime la realtà del *movimento* di venir espresse dal regista secondo una formulazione personale ma non meno universale e artistica che conclude alla realizzazione di una dinamicità che non è piú quella indifferenziata, colta oggettivamente dalla realtà, ma trasfigurata da un *ritmo* in cui pulsa e vibra in modo altamente espressivo il sentimento e il pensiero dell'artista.

L'atteggiamento tipico dell'artista di fronte agli aspetti piú comuni e usuali dell'esperienza è quello di produrre attraverso un potente sforzo di soggettivazione personale la trasfigurazione spirituale della realtà. Questa trasfigurazione per avere valore di arte non deve e non può rimanere nella pura sfera dell'esperienza o dell'intuizione soggettiva sia pur raffinata dell'artista ma deve trovare un modo di universale comunicazione nel suo pensiero per poi potersi nuovamente obbiettivare e tradurre nelle forme concrete della sua arte specifica. Ogni arte sorge infatti e si esprime attraverso un mezzo sensibile a lei strettamente proprio che non può essere trascurato ma che non può nemmeno essere lasciato qual'è se si vuole che assuma vera significazione artistica.

A un compito di analoga trasfigurazione si accinge il regista quando nell'assumere dalla realtà, nelle forme dello spazio e del tempo secondo cui si rappresenta normalmente all'esperienza sensibile, *il movimento* mira attraverso una elaborazione personale soggettiva a trasfigurarlo per esprimerlo nella forma universale dell'arte. L'intuizione programmatica e ideale con cui egli assume combinativamente nella forma sia spaziale che temporale questo dato dell'esperienza comune è quella dell'*Idea dinamica.* I mezzi di cui tecnicamente egli si avvale per tradurre questa fondamentale intuizione nella forma conclusiva della concreta realizzazione artistica sono appunto la *composizione* e il *montaggio.* Nella prima, la prevalenza del fattore spaziale reca con sé purtuttavia, come intrinsecamente connaturato, l'elemento temporale che assumendo una funzione prevalente nel montaggio, mezzo di *estrinsecazione e propagazione dinamica (ri-*

velazione dinamica), perviene a dettar legge alla nuova formulazione spaziale in cui l'idea dinamica si realizza *(formulazione visiva)*.

Da uno spazio e da un tempo *reali* in quanto associati alla esperienza di un movimento colto obbiettivamente nella realtà, si passa cosí attraverso una determinazione ideale praticamente espressa, rispettivamente, dalla composizione e taglio dell'inq. e dal modulo della seq. alla realizzazione di uno *spazio* e di un *tempo ideali* in quanto associati alla formulazione di una dinamicità *pensata* e profondamente elaborata dalla particolare intenzione espressiva dell'artista. Ogni realizzazione cinematografica si esprime infatti in una realtà spazio-temporale che non è piú quella originaria, ma che appare completamente trasfigurata e vibrante dell'ispirazione del regista, la quale trova modo di esprimersi e rendersi comunicativa secondo un'immagine la cui vita è prestata dal *movimento*. Questo elemento, associato a tutti gli aspetti dell'esistenza umana e potremmo dire della vita universa, ha un'infinita possibilità di convogliare in una concreta espressione artistica ad esso appropriata tutta la gamma di motivi (passionali, eroici, sentimentali, estetici, religiosi, ecc.) di cui l'esistenza stessa consiste.

Fra tutti i generi d'arte fu sempre notato come il cinematografo avesse un'inadeguabile capacità e possibilità di rendere la realtà di un ambiente, di una vita, di un costume, ecc. Potrebbe sembrare a un primo momento assai strano che la piú tecnica di tutte le arti e quindi, parrebbe, la piú artificiale, possa giungere a questo risultato e cioè saper ricreare con verità artistica ineguagliabile aspetti dell'esistenza umana e della realtà. La possibilità di questo fenomeno addirittura emerge nel campo della cinematografia non può essere chiaramente individuata e intesa che sulla base di una giustificazione tecnico-estetica appropriata.

Fra tutti i generi d'arte eventualmente classificabili, come vuole J. Comin (1), a seconda del grado variabile di, per cosí dire, *densità* espressiva e cioè dalla musica come manifestazione piú alta dello spirito in sé (tradotta nel concetto di tempo) alla architettura, per es. quale manifestazione piú totalitaria della materia in sé (tradotta nel concetto di *spazio*), il cinematografo è l'unico genere d'arte il quale assommi in sé la possibilità di una manifestazione ambivalente. Come manifestazione di un'idea dinamica esso si traduce infatti sia nello spazio (composiz. dell'inq.) che nel tempo (montaggio). Spazio e tempo, si noti, che una volta realizzati, divengono esclusivamente propri e cinematografici, e pur conservando le caratteristiche aderenti e corrispondenti alla realtà, non mancano per questo di acquistare una funzionalità e una condizionalità espressiva schiettamente cinematografiche (*ritmo cinematografico*).

Le scene rappresentate in teatro, ad es. « costituiscono un avvenimento effettivo, reale, che si sviluppa in condizioni *reali* di spazio e di tempo » (Pudovkin). La realtà filmistica, invece, nasce sí dalla realtà, ma diviene cinematografica a condizione e per opera di una *traduzione* degli elementi

(1) J. Comin, *Per una teoria della espressione cinematografica.* « Bianco e Nero », Anno I, n. 6. All'intelligente saggio del Comin sono debitore di molti concetti illustrati e sviluppati nel presente articolo e nei precedenti.

e fattori temporali e spaziali *reali* nei corrispondenti valori spaziali e temporali *ideali*. Che cosa importa in sostanza concludere per quanto riguarda il risultato ultimo definitivo e totalitario del film? Questo: che per entro il film abbiamo tutte le condizioni sia tecniche che estetiche per poter rivelare *cinematograficamente* (e cioè a dire *dinamicamente*) uno spazio e un tempo desunti dàlla realtà esterna e idealmente, cioè artisticamente, ricreati. Per conseguenza: quello che a tutte le altre arti le quali si realizzano esclusivamente nello spazio o nel tempo, non è permesso, in quanto ciascuna di esse, per avere le proprie condizioni di rivelazione legate essenzialmente a uno soltanto di questi fattori, dovrà essenzialmente limitarsi a tradurre il soggetto rispetto a quello e basta, sacrificandogli cosí sostanzialmente ogni ulteriore possibilità espressiva; al cinematografo, viceversa, è lecito: potendo esso rifarsi a entrambi questi fattori per tradurre il soggetto da una piú completa realtà naturale, alla piú completa realtà artistica. In altri termini: mentre le altre arti debbono per forza rinunciare, per qualche verso che a loro non compete, ad esprimere in forma artistica una certa parte della realtà e restringere le loro massime possibilità di rivelazione, in conformità dell'unico mezzo, ad un unico, o quasi, motivo della realtà; il cinematografo può invece ridurre e tradurre il numero indefinito di questi motivi compreso fra i due poli della realtà come spazio e della realtà come tempo. Ne deriva una possibilità somma di ricreare veramente la vita con tutte le sue risultanze d'ordine fisico e psichico, e di far sí che per entro lo spazio ed il tempo cinematografici si possano riprodurre condizioni di vita e di ambiente idealmente corrispondenti a quelle che normalmente si svolgono per entro un tempo e uno spazio reali. Onde la minore necessità, che per le altre arti, di falsare parzialmente il vero per ridurlo a espressione monistica, assoggettandolo, per tutti quegli elementi che non rientrano direttamente nel fattore espressivo proprio di quell'arte, a una riduzione o interpretazione convenzionale e appena schematicamente abbozzata (es.: le convenzioni prospettiche di un quadro); ma la possibilità vastissima di poterlo artisticamente rendere, pur attraverso la deformazione necessaria, nelle sue massime ed essenziali risultanze offerte dallo spazio e dal tempo i quali costituiscono, le condizioni fondamentali di ogni nostra esperienza possibile. Si comprenderà allora come *la vita* che si può immettere in un film (a parte le risultanze artistiche) sia di gran lunga maggiore alla *vita* che si può immettere in un quadro o in altre espressioni d'arte comprese quelle letterarie. In esso quindi la possibilità di rivelazione di certune manifestazioni vitali è infinitamente superiore e la potenza con cui il cinematografo può renderle, adeguata. Per questo anche, non v'è argomento che possa dirsi veramente estraneo al cinematografo, il quale sa anche pertanto adeguatamente servirsi delle possibilità proprie delle altre arti in quanto può ricomprenderne i principi. Per tutti questi motivi l'efficacia dell'espressione cinematografica può considerarsi *psicologicamente* superiore a quella di ogni altra arte: il che naturalmente non significa che il cinematografo debba ritenersi un genere d'arte superiore (qualitativamente) a ogni altro, ma certo nemmeno inferiore.

Donde l'infinita capacità di espressione artistica del cinematografo (su-

periore, come ampiezza, a quella di qualsiasi arte); donde la necessità, nella realizzazione dell'opera cinematografica, di ricercare e studiare la possibilità di traduzione *dinamica* di tutti questi aspetti non lasciandosi influenzare o tradire da altre possibilità di espressione proprie di altre arti (figurativa, letteraria, ecc.) ma non precisamente cinematografiche in quanto non desunte dal mezzo di espressione a lei specificamente proprio, cioè il movimento. Donde, per altro verso, la necessità subordinata, per il cinematografo, di non lasciarsi nemmeno convertire in semplice strumento di pure e astratte soluzioni dinamiche avulse dal contesto intellettuale e affettivo, cioè da quel contenuto profondamente umano che esse debbono invece mirare ad esprimere. (Avvertimenti questi che, nel campo specifico, valgono del resto per qualsiasi genere d'arte).

Proprio per l'ampiezza originaria delle sue capacità espressive costituita dall'ambivalenza spazio temporale, proprio per la ricchezza dei mezzi e delle soluzioni tecniche di cui dispone, il cinematografo è l'arte forse piú d'ogni altra soggetta a subire o a porre interferenze con le altre arti: invidiabile prerogativa ma anche grave pericolo per quanto riguarda l'individualità che ogni arte (la quale è pur mezzo di espressione universale) deve ambire di possedere e mantenere se vuole essere riconosciuta e apprezzata come tale. Cosa che non sempre pur troppo al cinematografo è riuscito di conseguire e forse non l'ha nemmeno seriamente voluto. Mostrare questa individualità, additare i criteri che la giustificano, illustrare (sia pure in forma ancora approssimativa e imperfetta) i mezzi che la realizzano, è stato fin qui lo scopo del nostro studio.

Giuseppe Masi

Problematica delle immagini

Un luogo ideale della cinematografia non potrà precisarlo chi non abbia almeno tentato di riconoscer la strada che ad essa si apre per uscire da ogni sorta di minorità, per sormontare l'*interesse esistenziale,* in cui si motiva un giudizio cosí perentorio come quello che, non senza ricchezza e aggressività di argomenti, la considera insolubile da una condizione inferiore, riproduttiva, e al piú le concede il respiro « dell'oratoria, che ricerca e sfrutta tutti gli effetti per commuovere e fare scaturire la convinzione dall'emozione », o l'altro, non molto piú profondo, di una *versione in prosa, omaggio ad una lingua divenuta incomprensibile ai piú: volgare del nostro tempo* (1).

Né certo gioverebbe salutare nel cinematografo, come altri ha tentato, la rivoluzione estetica di un'arte che ripete i suoi titoli di nobiltà proprio da quell'interesse esistenziale, un'arte anticipatrice di soluzioni future tutte imperniate sul « documento », sulla « propaganda ». Sarebbe un esaltare, nel cinematografo, i limiti che occorre siano spezzati, impedire che esso cresca ad una statura piú alta di tutte le commozioni immediate, di tutti gli immediati suggerimenti; quella statura alla quale piú volte lo abbiamo visto accostarsi almeno per qualche istante, nel corso della sua storia. E pensiamo a *Charlot soldato*: la sua tristezza nell'angolo di una trincea fiamminga, quella solitudine nell'ora in cui il patetico dialogo della posta e dei pacchi restituisce ai combattenti una remota lontananza d'affetti, e i tentativi da lui compiuti per fuggire il deserto in cui si consuma; fino a una contrazione nei muscoli del volto, all'ambiguo tendersi della bocca in un ghigno non precisabile, tra il riso e il singhiozzo, e un movimento di tutto il capo, come per lacrime inghiottite avanti che prorompano; sullo sfondo, le frane improvvise, i bagliori, le fumate premonitrici di una morte squallida, senza compianto.

Una esatta interpretazione del cinematografo, chiede che il nostro assenso o il nostro dissenso di fronte alle figurazioni dello schermo siano motivati al di là del diletto e della noia; di ogni curiosità che si appaghi, di ogni conferma o smentita arrecata ai nostri sentimenti, alle nostre convinzioni. Al di là, insomma, dei suoi piú vistosi richiami: la distensione, il conforto, di una vicenda comica o avventurosa che giunga propizia a colmare la noia delle stanche serate, dei pomeriggi vuoti e malinconici; la lacrima a fior di ciglio di certi drammi amorosi, il grato sapore delle commedie combinate con intelligenza. Al di là delle contrade che la memoria o

(1) Cesare Brandi, *Carmine o della pittura,* Firenze, Vallecchi, 1947.

la fantasia segretamente vagheggiano, e nelle quali ci par di irrompere per qualche istante con la complicità dell'obiettivo.

Si tratta di controllare, nel cinematografo, una possibilità di sfuggire al *piacevole,* agli interessi che non sormontano la nostra condizione empirica, il bisogno che uno provi di certe o certe altre sensazioni, l'intensità con cui esso viene appagato; quei minori interessi che davvero *fondano la finalità sul piacere,* e provocano giudizi nei quali a un piacere della « materia » e non della « forma » sono frammiste attrattive, emozioni di ogni genere. E non solo alla tirannia del piacevole dovremo tentar di sottrarre il cinematografo, ma anche ai fini documentari e didascalici.

Nel discorso cinematografico dovremo allora cercare una trasposizione della realtà, una interpretazione, che non la cancelli ma la prolunghi « al di fuori della caducità del tempo, della moda, dell'attuale, del contingente » (1); e insieme un modo di affermare il pensiero, ma tale che non lo impoverisca nell'accordargli un'evidenza diversa da quella che tocca ai concetti dell'intelletto: un modo, e forse l'unico giustificato, per « dimostrare che il film, proprio perché è un'arte non è affatto diverso dalle altre, pur disponendo di mezzi specifici ed esclusivi » (2); di mezzi, aggiungeremo noi, che la sua sensibile evidenza altrimenti qualificano rispetto alle parole ed ai suoni, al colore, al disegno, ai volumi. E solo dalla ricognizione di tali mezzi può essere autorizzata una indagine diretta ad accertare nel cinematografo almeno la possibilità di elevare la vita al pensiero, di pronunciare il pensiero nella vita senza che esso si alteri, senza che la vita venga respinta in una distanza inessenziale.

Charlot, abbiamo detto, il suo trasceglier le immagini e ordinarle, modulandole come le parole, le frasi, nella scrittura: fino ad intesser sequenze che sono periodi, e sfogliar sotto i nostri occhi le pagine di un racconto *veduto* e non *scritto* né *illustrato,* nel quale senza estrinseci aiuti si annunzia una ben definita scansione di affetti e di pensamenti, un discorso che solleva il mero divertimento nella regione del gusto, là dove la brutalità naturale del comico e del patetico non si consuma in sé stessa, ma tocca corde piú risonanti, fino a tendere umori cosí diversi che ne risulta impedita ogni immediata soddisfazione, e si cancella uno tra i vizi piú gravi del cinematografo, la sua presunzione di *fotografia,* il suo sprecarsi verso il mito di una realtà duplicata. La fissazione, insomma, di un impiego *riproduttivo* e *rappresentativo* delle immagini, per il quale la mente si trovi come determinata dall'esterno, in posizione di mera recettività; la fissazione in nome della quale la *tecnica* da una parte — come potere di riproduzione sempre piú compiuta, fedele, fino alla identità — e il *contenuto* dall'altra — come realtà rilevante per sé nel suo darsi alla coscienza, e non nell'esser da questa istituita — sopraffanno nel cinematografo ogni luce di poesia, e talvolta inducono a disperare della sua virtú.

Dovremo ormai incentrare il nostro discorso sull'immagine, che nel cinematografo è davvero « quella che si vede con gli occhi e non si costi-

(1) Luigi Chiarini, *Parabola di Charlot e di Chaplin,* in L. Chiarini, *Il film nei problemi dell'arte,* Roma, Ateneo, 1949.

(2) Umberto Barbaro, *Il problema della prosa cinematografica,* in *Bianco e Nero,* anno VI, n. 8, Roma, agosto 1942.

tuisce nel nebuloso quadro della immaginazione...; chiara e definita in ogni suo particolare », tale che l'occhio « la coglie quasi istantaneamente in tutta la sua individualità »: dotata, insomma, di tutte le prerogative in nome delle quali un nostro attento teorico ha voluto definire oltre l'immagine l'essenza della letteratura (1). L'immagine è qui sede del pensiero in quanto sensibilmente dichiarato, e nella qualità e valenza delle immagini (angolazione, distanza di presa, luci) nella varietà dei loro raccordi (stacco, dissolvenza, movimenti di macchina), nella grammatica e nella sintassi che governano questi ultimi, nella loro prosodia e metrica (montaggio), si adempie l'obiettivarsi delle figure interiormente vagheggiate, il loro visibile apparire sullo schermo, quella presenza che colma il buio di una sala, e su di sé fa convergere, in imprevedibile varietà di reazioni, gli sguardi di una umanità radunata. Ed ecco l'epilogo di *Alleluja!*, quel senso di acceso furore e di pavido sgomento che tutti avvertiamo nel contrappunto dei due quadri, Ezechiele che incalza nella palude con la furia quasi meccanica di cui il tonfo dei passi sembra scandire un tempo inesorabile, e « Colpo secco » con i suoi lineamenti sempre piú ottusi, con i suoi occhi ogni volta piú tondi, fino a perder qualsiasi traccia di umanità, a farsi quasi bovini, via via che alle spalle incalza la vittima ormai rivoltata.

Sono i momenti in cui il discorso immaginativo riepiloga ogni sussidio di suoni e rumori e vocaboli scritti, o pronunziati, unificando le riflessioni della mente e le sembianze del mondo: e allora l'*esterno* e l'*interno* si congiungono nella trasparenza di una « repraesentatio sensitiva » capace di assumere in sé l'*impeto estetico,* il fervore della mente che non per dimostrazioni persuade, ma per quell'analogo della dimostrazione che è l'evidenza per il senso: la baumgartiana « lux aesthetica », « perspicuitas rerum... sensitiva, claritatis per multitudinem notarum extensio,... vividarum cogitationum et materiae nitor ac splendor » (2). Ma sono momenti che il cinema tocca quando in qualche modo riesce a dimenticare sé stesso, l'infantile suo ostinarsi nella riproduzione che l'immagine esaurisce nel tempo minore dei significati e della rappresentazione; quando, in altre parole, esso si svincola da ogni subordinazione del particolare presentato nell'immagine a un oggetto collocato fuori della coscienza, dato empirico capace di inferire soltanto nella sfera del piacevole, o bisognoso di superamento nella non sensibile universalità del conoscere.

L'immagine cinematografica, a questo punto, ci obbligherà a rivedere il « senso » e traslocarlo dal terreno conoscitivo — dove i suoi oggetti non possono avere altra universalità fuori di quella che, impoverendoli e allontanandoli, conferisce loro il concetto intellettuale — alla sfera del gusto, la sola entro la quale il sensibile possa guadagnar l'universalità, la libertà da ogni determinazione empirica, che è propria al pensiero; ma senza ripudiare sé stesso, senza cancellarsi come un grado inferiore e precario. E il punto d'arrivo della cinematografia potremo indicarlo in una immagine che non sia piú immediata apprensione delle cose, ma mediazione fra

(1) Cfr. Renzo Raggiunti, *L'arte come letteratura e come musica,* Firenze, Universitaria editrice, 1946.

(2) Cfr. A. G. Baumgarten, *Aesthetica,* iterum edita ad exemplar prioris editionis, Bari, apud Ios. Laterza et filios, MCMXXXVI, par. 618 e passim.

la loro fenomenicità è l'essere del pensiero, mediazione fra il mondo esterno e l'intimità dell'uomo, la ragione: immagine capace di tramutare in realtà vivente il pensiero, di innalzare la realtà, con tutte le sue note, alla perennità incancellabile delle idee.

Dovremo allora preoccupaci di svincolare il cinematografo da ogni presunzione di realismo, dal crederlo un mezzo per adeguar la mente a un mondo esterno che le si opponga sopraffacendola: come ogni altra modulazione della coscienza estetica, il cinematografo non può ripetere il reale, e nemmeno crearlo: il problema è ancora quello di ricercare, nei modi specialissimi del sentire, quel principio unico, quella comunione originaria che rende possibili fra noi e il mondo esterno uno scambio costante, un attivo e fecondo colloquio; di riportar la realtà molteplice e variopinta alle ragioni del suo essere, alla sua verità piú interna e duratura.

Se arte è un accedere all'essere per la via dei sensi non piú condannati e come maledetti, di mediare nei sensi l'essere e l'apparire, confermando questo in figure che si prolungano oltre l'opaca rozzezza dell'immediato, del meramente fisico, il cinematografo potremo annetterlo all'arte nella misura in cui esso non si limiterà a fotografare i suoi materiali, ma li ordinerà secondo ragioni di forma e di stile: secondo le ragioni che uniche istituiscono l'arte come dichiarazione dell'idea in forme sensibili, ricognizione dell'idea negli aspetti del reale, mediazione tra il particolare e l'universale: che al primo riconosce, senza cancellarlo, gli attributi del secondo; e l'universale partecipa non come assenza, ma incorruttibile e non distanziata presenza del particolare.

Guardate ora il Clair di *14 luglio,* quella sua aria di cronista affettuoso, dall'occhio attento, che indugia sulle minime pieghe della città: come prende uno per uno i suoi motivi, e poi li accantona per ritrovarli all'unisono nel grande ballo all'aperto, là dove la patetica attenzione dell'inizio, la bonaria indulgenza con la quale, dopo, verranno seguiti personaggi e ambienti (una famiglia borghese esita presso il portone, nonostante il temporale, come timorosa di offendere gli abbracci che la coppietta si scambia al riparo delle grondaie; e piú avanti, in un sordido caffè, in una rimessa, l'affaccendarsi di gente torbida e ambigua viene scrutato con una sorta di ironica tenerezza) trova le proprie motivazioni in scene di semplice e sana *douceur de vivre,* in un discorso che richiama il « Moulin de la Galette », dove in ogni volto si legge il sorriso festante che hanno tutte le figure nel dipinto di Renoir. Nelle immagini, e nelle immagini soltanto, la generale letizia, la sospensione gioiosa di una Francia ormai forse perdura: le grandi promesse dell'ottantanove, la *Patrie,* la *Liberté,* divenute festosa verità umana, indimenticabile gioia di creature viventi. Nelle immagini, nel loro movimento e nelle loro vibrazioni, la notizia di una realtà *pensata* e non semplicemente *data,* una realtà che la fervorosa ricchezza del sentire ha sottratto alla precarietà oscillante tra l'apparire e lo sparire, trascinandola, intatta ed intoccabile, in una durata mentale che sopravanza ogni mutazione di tempi e di paesi.

E' il termine verso il quale il cinematografo si strugge, toccandolo a volte, o almeno sfiorandolo, in una sua felicità che è inversa a ogni dovizia di materiali e meccaniche risorse, alle attrattive fisiologiche dei suoi

attori; ma discostandosene piú di frequente, in obbedienza a certe sue leggi di vita troppo distanti dall'*estetico,* cedevoli di fronte alle pretese di una tecnica trasmodante a fine in sé stessa, docili al richiamo di sollecitazioni interessate all'esistenza degli oggetti, che l'obbiettivo dovrebbe mediare, riportandoli ad una modalità del loro essere. Ma sempre un termine che in sé include la subordinazione del mezzo in quanto tale — produttore di effetti esauriti nella chiave ambigua del divertimento, della declamazione, del documentario — ad una intenzione piú alta, ad una dichiarazione di idee che lo spettatore dovrà assorbire visivamente.

Non si tratterà allora di opporre alla *tecnica-parola* la *tecnica-immagine meccanica* (1), ma di rivendicare a questa, in quanto inaugura *un nuovo linguaggio di sensi* (2), la stessa universalità, la stessa idealità, che tutti riconosciamo alla prima: e a tanto possiamo giungere solo quando il cinematografo rinunzia alla « fotografia » per il « ritratto », e nelle sue figurazioni istituisce, in luogo del tempo meccanico degli orologi, il piú significante tempo dell'anima, quello che solo una disposizione stilistica può far conquistare nel conseguimento della forma. Di quella forma che a volte sorpassa anche gli intendimenti dell'autore, ed obbliga questo a confessare suo malgrado una ragione segreta che piú epidermici furori avevan respinto nella zona delle ombre.

Anche qui, potranno valere alcuni esempi, lo Stroheim migliore quando la sua acrimonia viene investita da una aura patetica, e affetti, nostalgie, gli prendono la mano, nel descrivere o nel raccontare, moderando in tonalità liriche il piglio sfrenato della sua fantasia, rallentandola con indugiati abbandoni: ed ecco *Sinfonia nuziale,* certe panoramiche dove un moto affettivo trapela dal soffermarsi sugli oggetti, dalla trepida discrezione delle luci. E potranno valere altre indicazioni, che a volte irrompono nelle piú ostinate prove della poetica « realista », e finiscono col rovasciarla su se stessa: in certi francesi *entre deux guerres,* col lirismo che sottilmente percorreva i loro discorsi cosí crudi, cosí aridi, all'apparenza; nella *nuova scuola* italiana, troppo lodata e troppo biasimata, per motivi non sempre pertinenti, quando sopra l'ingorgo delle ambizioni, il soverchiare degli intendimenti polemici, le immagini perdono ogni opacità e la loro materia, spesso oltremodo scottante, mettono a fuoco o almeno accennano a mettere a fuoco, di là della cronaca e della sua provvisorietà, in una incontenibile espansione di sentimenti e pensieri che persuadono per la misura in cui sono interamente confidati all'immagine, al suo mobilissimo giuoco: e questo piú volte rasenta un prestigio di forme sulle quali non gravino le pesanti ipoteche dell'industria o dell'estrinseca propaganda, nei mezzi del cinematografo facendo presentire un ordine interamente affidato alla flessione stilistica delle immagini.

Dovremo ancora ricorrere ai nomi di Clair, di Chaplin, alla loro libertà di fronte alle angustie che il cinematografo inchiodano al di qua della sua stessa potenza? Meglio gioverà aggiungere al nostro discorso qualche ulteriore e probantissimo richiamo: lo Eisenstein di *Lampi sul Messico,* al-

(1) Cfr. Galvano Della Volpe, *Cinema e « mondo spirituale »,* in *Bianco e Nero,* anno V, n. 9, settembre 1941.

(2) Ivi.

meno per quell'attacco cosí denso, dove tutto il risentimento e il furore del tema si annunzia in semplici accostamenti di figure, il profilo di certe statue precolombiane, la sua rassomiglianza e quasi identità con l'altro, piú avvilito, dei peoni che all'ombra di quei monumenti consumano la loro miseria, la loro immobile disperazione. O *Variété* di Dupont, piú importante, forse, per le soluzioni formali che ha saputo dare al racconto che non per la polemica realista a cui ha fornito l'appiglio (ricordate, le passioni come si fanno visibili in certi occhi di Jannings qua e là lampeggianti al riscontro degli altri personaggi?). E la loquacità lirica dell'*Uomo di Aran*, certe panoramiche dove una magra silhouette si muove contro luce su una striscia di terra esilissima, e come annullata al paragone del cielo e del mare.

Del cinematografo diremo allora che la sua rilevanza estetica accade quando l'immagine cessa di essere un contenuto immediato dell'apprensione per sollevarsi al di sopra di ogni sua contingenza, per diventare forma, stile, un modo di pensare nei sensi e sensibilmente presentare il pensiero: articolazione interna di quella generalissima logica estetica che il Carabellese chiamava logica del sentire. Quando, in altre parole, esso riesce a vincere la sua eteronomia, la sua dipendenza, e guadagna la condizione che il Baratono asseriva come essenziale dell'arte, se questa traduce i contenuti nella forma, al contrario delle altre attività, le quali « corrono dalla forma sensibile o presenza, divenuta un mezzo pratico e rappresentativo, ai contenuti reali e morali indotti o provocati da essa » (1).

E' una risposta che trova conferma nelle testimonianze stesse del cinematografo per quanto scarse e malsicure: in Chaplin e in Clair; in Stroheim e Vidor e Dupont e Flaherty, nei russi, nello scattante montaggio della *Fine di San Pietroburgo,* quando per il solo moto delle figure l'impeto della rivoluzione accende il piú lontano degli spettatori; nella *Bête humaine,* nella *Grande illusione,* nei tratti meno oratori della *Marsigliese,* nel Pabst di *Crisi,* di *Tragedia della miniera.* Ma è una risposta che nel momento stesso in cui ci sentiamo autorizzati a pronunziarla si pone essa stessa come un problema, obbliga a meditar sull'immagine in quanto ai sensi si offre non come percezione obbligata a oltrepassare sé stessa e la sua inevitabile minorità psicologica, ma come ulteriore determinazione del sentire e della sua teoreticità che costituisce il « fuoco » per cosí dire, di ogni ricerca estetica.

La legittimità dell'*immagine meccanica* come organo del pensiero e della sua mediazione richiede allora che venga eliminata l'opposizione tradizionale fra l'intelletto, con la sua spontaneità produttrice di concetti, e il senso; liberando quest'ultimo dalla recettività per cui nel conoscere è affetto da materiali provenienti dal di fuori. E il nostro discorso non potrà aver termine, prima che sia verificato il fondamento stesso dell'estetica, la necessità di un *punto di vista* che universalizzi il particolare sensibile senza abolirlo, conservandolo intatto nella coscienza, in quello che una terminologia ormai pesante suole chiamare « lo spirito ».

Rosario Assunto

(1) Adelchi Baratono, *Arte e poesia,* Milano, Bompiani, 1945, p. 34.

Note

I gusti del pubblico e la libertà del regista

I recenti, clamorosi successi di Ladri di biciclette *e di* In nome della legge, — *per rimanere nei limiti della cinematografia italiana che qui ci interessa particolarmente, — dovrebbero aver fatto cadere la maggior parte dei luoghi comuni piú ricorrenti nel campo della produzione su quelli che sono i gusti del pubblico in fatto di soggetti, di stili, di temi. Decretando il successo di* Ladri di biciclette *e di* In nome della legge, *il pubblico ha dimostrato di non accogliere il nuovo con il viso dell'armi, ha dimostrato di saper comprendere i valori dell'arte cinematografica.*

Tuttavia, persiste radicato uno dei luoghi comuni piú dannosi. Si tratta di un circolo vizioso: il cinema — si dice — è sí arte ma è anche un'industria; quindi: nel cinema il produttore investe soldi che ha il diritto di recuperare, le preferenze del pubblico sono per un determinato tipo di produzione; dunque, è giusto che il produttore intervenga presso il regista affinché questi realizzi film adatti al gusto del pubblico; ha tutto il diritto, insomma, di richiedere l'inclusione ad un certo momento di « cento metri di salone con coppie danzanti ». Ci si può lavorare su di fantasia quanto si vuole, fare eccezioni, intercalare il discorso di se e di ma: la realtà non può che ridursi in questi termini, una volta concesso che « sí il cinema è arte ma è anche un'industria ». E allora, la saluti pure la libertà il regista cinematografico, ché se vuol lavorare quelle sono le condizioni.

Pure il circolo vizioso si può rompere e si può rompere proprio facendo leva su uno dei suoi componenti: sull'elemento pubblico, guarda caso. Perché mai Béla Balázs ha avuto tanta ragione come quando — in occasione di un dibattito sul cinema tenutosi a Roma — si è dichiarato disposto ad ascoltare tutti con calma ed interesse, tranne chi avesse maltrattato il pubblico.

Credo si sia tutti d'accordo che il problema della libertà si pone per il regista artista e non per il regista « guardiano », « poliziotto » o « tutto fare ». Da tempo in Francia si dice: « Il cinema sarà realista o non sarà ». L'ha ripetuto anche Marcel Carné, dichiarandosi peraltro d'accordo solo in parte, poiché a suo parere anche il cinema « irreale » può essere arte. Il termine « irreale » è molto vago, ma è da supporre che Carné abbia voluto dargli il significato di opera di fantasia. Come è L'Orlando furioso, *per riprendere un esempio di Carlo Lizzani, o il* Don Chisciotte, *entrambe « irreali », ma dalle quali scaturisce indirettamente una precisa realtà, espressione della crisi di un'epoca e di un costume, insomma di un periodo ben determinato della storia dell'umanità.*

L'affermazione «il cinema sarà realista o non sarà» deriva da una concezione ben elementare, in fondo. L'elenco delle opere d'arte fino ad oggi dateci dal cinematografo, per quanto breve, richiederebbe sempre uno spazio non disponibile. Ma prendiamo, ecco, dei titoli e dei nomi qua e là: i film di Charles Chaplin, di Eisenstein, i migliori del Kammerspiel tedesco, di Ford, di Vidor, di Renoir e giú giú fino ai recenti, ai nostri di Rossellini, De Sica, ai film di Donskoj e di Gerasimov, a quelli cecoslovacchi di Fric e Stekly, agli ultimi americani di Wilder, Wyler, Dmytryk. Non vi sono dubbi: sono opere realistiche e sono opere d'arte perché esprimono sentimenti, sensazioni, problemi e preoccupazioni dei nostri tempi, anche quando passano attraverso il filtro della pura fantasia. Capra, Clair e Lubitsch, con le loro fatiche piú valide, stanno lí a dimostrarlo, indirettamente come, appunto, Ariosto e Cervantes.

Questi sono gli artisti e le opere d'arte del cinema. Per questi registi e per le loro opere si pone il problema della libertà d'espressione. E' verso questi registi e sulle loro opere che intervengono produttori e censura. Si tratta di film che i relativi registi, laddove la produzione è impiantata su basi commerciali, sono riusciti a realizzare a costo di una tenace e dura lotta personale, spesso andando incontro a condanne, ricatti, boicottaggi; altre volte con l'approvazione dei relativi produttori, ai quali può interessare — in determinati casi e circostanze — di sondare l'orientamento e le tendenze del pubblico.

Ed eccoci di nuovo al pubblico che — si dice — ha respinto, salvo eccezioni, questi film dando ragione non ai produttori ma a chi, fautore del binomio arte-industria, in nome di una concezione che dichiara l'arte patrimonio di ristrette élites, *eleva cori di ringraziamento ogni qual volta l'industria si permette il lusso di darci un bel film.*

Ma se il pubblico respinge spesso questi film, ciò si deve unicamente al fatto che non è abituato a vederli; che ormai da trent'anni — cioè da quando il cinema si è sviluppato sul piano industriale e commerciale — assorbe quotidianamente commediole comico-sentimentali, o gialle, o rosa, o drammoni pseudo storici, o biografie romanzate, dove accade sempre che il nuovo principe azzurro, il riccone o il figlio o il nipote del riccone, sposi la cenerentola moderna, la propria dattilografa o la dattilografa del suo piú intimo amico. Cosicché quando viene un artista a dirgli che non è affatto vero che la vita vada come succede in quei film, il pubblico non ci crede ed autorizza il produttore a costringere alla ragione il reprobo che non racconta le moderne favole del principe-azzurro capitalista e della cenerentola dattilografa.

Si scopre cosí che la libertà esiste, ma solo per il regista disposto a raccontare quelle tali favole, mentre chi dice la verità, facendo dell'arte nell'unico modo in cui, come la storia del cinema insegna, è oggi possibile fare dell'arte, deve rinunciare o scendere a compromessi o servire da ballon d'essai.

Tutto ciò perché non si vuol comprendere o si fa finta di non comprendere come non sia condizione essenziale per il cinema di essere arte e industria contemporaneamente. Il cinema deve e può essere semplice-

mente arte. Ma lo può solo ove venga tolto dalle mani dei commercianti di pellicola, perché solo allora il regista sarà effettivamente libero.

Si dirà che questo è l'uovo di Colombo; che la soluzione del problema non tien conto della realtà dei fatti. Ma anche qui in fondo ai fatti c'è una soluzione assai chiara: si tratta cioè di non condannare il pubblico per una colpa che non ha, ma di disintossicarlo da una abitudine forzosamente contratta, insegnandogli a distinguere l'opera d'arte cinematografica. Cosa non difficile — come hanno dimostrato Ladri di biciclette *e* In nome della legge *— trattandosi di film che della massa del pubblico riflette le necessità e le esigenze, le sensazioni e i sentimenti. Sarà allora lo stesso pubblico a premere sugli industriali perché la smettano una volta per sempre con i* Rigoletto, *gli* Scioperi dei milioni, *gli* Avanti a lui tremava tutta Roma *e via dicendo.*

Cosí si pone il problema della libertà del regista in Italia. Un problema che non può essere risolto nel clan *delle organizzazioni di mestiere, ma con la partecipazione attiva della massa intera degli spettatori, del pubblico cinematografico, con la formazione e l'affinamento del loro gusto. «Si dice — ha dichiarato di recente Burt Lancaster — che il pubblico vuole certi film. Ma come fa il pubblico a sapere di non volere certi altri film, se questi altri film non gli si fanno mai vedere?».*

Come vedete, è una domanda del tutto retorica.

Lorenzo Quaglietti

Per una cineteca nazionale

E' noto che l'attività principale dei circoli del cinema consiste nella proiezione di film retrospettivi. Ci sono oggi in Italia circa ottanta circoli del cinema (e forse anche di piú dato che ne nascono ogni giorno, anche in piccoli centri remoti). Col prossimo anno saranno certamente non meno di cento. Ciò significa che ogni settimana ci vorranno cento pellicole per alimentare le cento proiezioni settimanali dei cento circoli del cinema. Dove trovare questi film?

Esistono in Italia tre cineteche: la «Cineteca Italiana» di Milano, che ha messo quest'anno a disposizione dei circoli si e no una ventina di film, il «Museo del cinema» di Milano, che ha messo a disposizione dei circoli si e no una diecina di film, la cineteca del Centro Sperimentale di cinematografia di Roma, che non ha messo a disposizione dei circoli nessun film. In tutto arriviamo dunque, si e no, a trenta programmi. Dove trovare gli altri settanta programmi? Qualcuno potrà obbiettare che dato che i vari circoli hanno giorni di proiezione diversi, questi trenta programmi possono spostarsi durante la settimana da un circolo all'altro coprendo cosí le necessità di tutti. Ciò è vero solo in parte: anzitutto oltre la metà dei circoli proiettano alla domenica mattina; poi la distanza fra un circolo e l'altro è spesso troppo grande per permettere un tempestivo trasferimento; inoltre un circuito siffatto richiederebbe un apparato organizzativo centrale che i circoli oggi non possiedono. Senza dire che molti circoli hanno

già proiettato molti dei film oggi in circolazione e non potranno quindi ripeterli nel prossimo anno. A ciò si aggiunga che la « Cineteca Italiana » di Milano pone, per fornire i suoi film ai circoli, delle clausole monopolistiche che molti circoli ritengono di non poter accettare.

Dove trovare dunque gli altri settanta programmi? Rimane il noleggio. Nella stagione decorsa il noleggio è stata la grande risorsa dei circoli. Tuttavia, a mio avviso, non è augurabile che i circoli attingano al noleggio. Infatti le copie provenienti dal noleggio sono per la maggior parte in cattive condizioni. C'è inoltre una ragione di principio che coincide col punto di vista ripetutamente sostenuto dalla « Cineteca Italiana » e cioè che le copie del noleggio continuano a girare fra i circoli fino alla loro totale distruzione, mentre se venissero depositate in una cineteca, potrebbero essere salvate, controtipate, o, almeno, diffuse con maggior cautela.

Sarebbe augurabile che i circoli potessero attingere solo alle cineteche, senza ricorrere al noleggio. Abbiamo però visto che le attuali cineteche non sono in grado di coprire il fabbisogno dei circoli (sul finire della stagione la « Cineteca Italiana » ha dovuto rispondere negativamente alle richieste di molti nuovi circoli per mancanza di film). E allora?

Allora ecco la necessità di una Cineteca Nazionale, alimentata dallo Stato e che goda del deposito obbligatorio di tutti i film italiani ed esteri diffusi in Italia. Questa cineteca potrebbe soddisfare il fabbisogno dei circoli fornendo loro film a un prezzo modico e a condizioni eque.

La nuova Cineteca potrebbe procurarsi i film rivolgendosi direttamente alle case, controtipando quelli di altre cineteche anche estere, stampando i moltissimi negativi di valore giacenti presso l'Enic, comprando al noleggio, ecc. ecc. Vorrei suggerire a una nuova cineteca di controtipare preferibilmente in formato 16 mm. I circoli del cinema hanno avuto finora il torto di trascurare le risorse di questo formato che è assai piú economico e pratico di quello normale e può essere proiettato anche in installazioni improvvisate prive delle garanzie di pubblica sicurezza richieste per il passo normale. La sua resa spettacolare è press'a poco la stessa del passo normale tanto che può essere benissimo proiettato anche in sale e su schermi normali, con piena soddisfazione di ogni genere di pubblico.

Sarebbe conveniente, io credo, che la nuova cineteca sorgesse sull'embrione di quella del C.S.C. (che possiede già una sessantina di film) che è statale e già affiliata alla F.I.A.F.

Comprendo che una Cineteca Nazionale comporterebbe per il bilancio dello Stato un nuovo onere annuo non indifferente, specialmente per i primi anni. Vorrei però ricordare che in tutti i tempi il progresso ha continuamente richiesto l'iscrizione di nuove poste di bilancio (aviazione, radio, ecc.). Ora i tempi sono maturi per una cineteca.

So anche che esistono molte prevenzioni contro una cineteca statale, specialmente fra i circoli. Diciamo anzi francamente che c'è un'aperta diffidenza verso lo Stato, diffidenza che trova forse la sua giustificazione psicologica in certi episodi di intolleranza di cui ha dato prova un organo statale quale la commissione per la censura cinematografica (vedi il caso di Le Diable au corps). *Alla luce di questi precedenti si teme che, ponia-*

*mo, la copia statale dell'*Angelo azzurro *venga mutilata della scena delle mutandine e la copia di* Alexander Newsky *della sequenza dell'arcivescovo. Ritengo che tali timori siano eccessivi e, in certi casi, non del tutto sereni. Il circuito delle programmazioni normali, in sale pubbliche, è infatti sottoposto a tutt'altro regime di censura di quello del circuito dei circoli del cinema. Del resto anche oggi i film proibiti dalla censura possono circolare per i circoli (come* Le Diable au corps, *per esempio). C'è anzi in proposito una lettera dell'on. Andreotti. Certo lo Stato italiano di oggi non mette il « Satyricon » nelle mani dei ginnasiali, ma non mi risulta che tale libro sia stato tolto dalle biblioteche statali. Non vedo quindi perché una cineteca statale non dovrebbe accettare le mutandine di Marlene Dietrich. Un'altra obbiezione frequente contro una Cineteca Nazionale è quella dell'unificazione. Alcuni vorrebbero infatti unificare tutti i film oggi esistenti in Italia (anche quelli del C.S.C.) nella « Cineteca Italiana » di Milano. Francamente non capisco questa fregola dell'unificazione. Essa mi appare come l'indice di una mentalità filmomane, la mentalità del periodo iniziale della raccolta dei film, dell'età eroica delle cineteche. C'è gente che inghiotte saliva quando parla di pellicola. Oggi questo periodo dei pionieri è automaticamente chiuso e superato. All'iniziativa personale, alla raccolta privata, deve fatalmente succedere — nell'interesse della cultura cinematografica — un'organizzazione burocratica su basi piú vaste e piú stabili che solo lo Stato può oggi garantire. Bisogna guardare in prospettiva l'evoluzione della cultura cinematografica. Le cineteche si affiancheranno alle biblioteche. Chi potrebbe pretendere di unificare tutte le biblioteche italiane in una sola grande biblioteca? Giungerà certamente il giorno — e chiunque ama il cinema non può che augurarselo — in cui ogni città avrà la sua cineteca, come oggi ha la sua biblioteca.*

Ritengo anzi utile che vi siano piú cineteche, oltre che per praticità di consultazione, anche per la divisione dei compiti. Una cineteca potrà, per esempio, attraverso scambi con altre cineteche, arrivare a possedere « completamente » qualche capitolo speciale della storia del cinema, i primitivi francesi per esempio; un'altra invece si dedicherà particolarmente al western, *ecc. E tanto meglio per la cultura cinematografica se fra le varie cineteche vi sarà non diciamo concorrenza, ma emulazione.*

L'esistenza di una Cineteca Nazionale non dovrebbe naturalmente impedire allo Stato di continuare a corrispondere sovvenzioni a quelle cineteche private che — specialmente nei loro rapporti con i circoli del cinema — diano serie garanzie di perseguire finalità culturali.

Una volta che con l'istituzione della Cineteca Nazionale fosse assicurata la soddisfazione del fabbisogno filmistico dei circoli, i circoli non avrebbero piú bisogno di attingere al noleggio. Allora essi potrebbero impegnarsi spontaneamente, nell'ambito della loro Federazione, a non rifornirsi al noleggio. Cosí i film retrospettivi del noleggio, rimanendo inutilizzati ed improduttivi, finirebbero per confluire nelle cineteche che risulterebbero ulteriormente potenziate.

Per concludere, mi si permetta di citare a sostegno della tesi d'una Cineteca Nazionale la testimonianza autorevole del compianto Francesco Pasinetti. Nell'autunno del 1946, quando cominciava a delinearsi in tutta

la sua gravità il problema retrospettivo, egli ebbe infatti a dirmi testualmente: « Non si concluderà niente se non sarà lo Stato a prendere l'iniziativa ».

Naturalmente l'utilità e la funzione di una Cineteca Nazionale non si esaurirebbero solo nel rifornimento dei circoli del cinema, ma si estenderebbe anche alla raccolta di film e di materiale di interesse storico.

Questa breve nota non pretende naturalmente di esaurire l'argomento né tanto meno di additare dogmaticamente una soluzione: essa intende più che altro richiamare l'attenzione su un problema aperto e su una situazione di disagio dei circoli del cinema. E' augurabile che attorno a questo problema si accenda un dibattito sereno e costruttivo, senza preconcetti e senza personalismi.

La tesi qui esposta non rappresenta solo una mia opinione personale, ma vuol essere una proposta ufficiale del Consiglio direttivo del Centro Cinematografico Universitario di Padova al quale chi scrive appartiene.

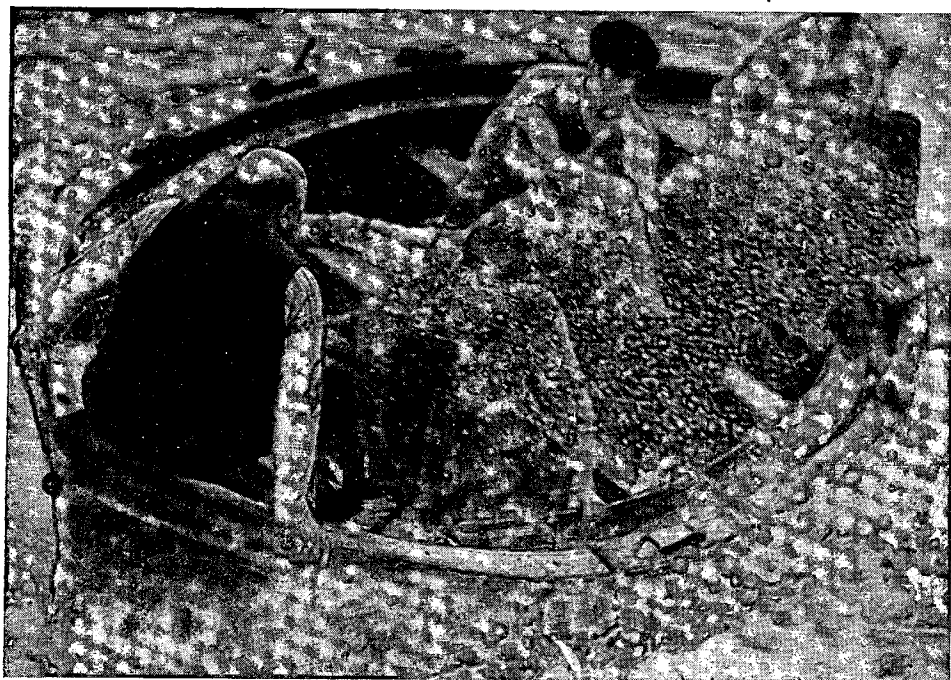
Franco Venturini

LEITÂO DE BARROS *Camões*

LEITÂO DE BARROS *A Severa*

A. LOPES RIBEIRO *Gado Bravo*

A. LOPES RIBEIRO *Gado Bravo*

MANOEL DE OLIVEIRA *Douro, Faina Fluvial*

LEITÃO DE BARROS *Ala Arriba*

LEITÃO DE BARROS *Maria do Mar*

I libri

GEORGES SADOUL: *Le Cinéma.* La Bibliothèque Française, Parigi, 1948. - *Il cinema,* Einaudi, Torino, 1949.

Per quanto il nome di Sadoul sia legato al « surrealismo », essendo egli appartenuto, con Jacques Prévert, Aragon, Tanguy, Thirion ed altri, al gruppo dei poeti della « rive gauche », la sua notorietà data fra noi solo dalla fine della guerra. Abbiamo cominciato con il leggere i suoi articoli su « Les Lettres Françaises » e su « L'Ecran Français »; ma è un fatto che come critico e storico del cinema Sadoul non è un prodotto recente: la sua « Histoire générale du Cinéma », giunta (quasi) al terzo volume, è la prova di una preparazione e di una passione di vecchia data, visto che tanta forza non la si può accumulare in dieci o venti mesi.

Sadoul è un intellettuale di sinistra, è rimasto cioè sempre sulla « rive gauche » della cultura francese. Resta da aggiungere che Sadoul, fra gli intellettuali francesi che si occupano di cinema seriamente, è con Moussinac il piú degno di rispetto perché la sua posizione è ferma, i suoi principî sono chiari, e gli scopi che egli si prefigge nello svolgere il suo lavoro lo sono anche di piú.

E da buon critico, Sadoul deve aver pensato che un'« Histoire générale » non basta per raggiungere lo scopo (quello scopo che ognuno di noi si dovrebbe prefiggere): far conoscere, finalmente, il cinema al suo pubblico migliore. Ha preparato allora questo volumetto, una via di mezzo tra una storia del cinema e un manuale tecnico. Ma il cinema è cosí: un po' storia un po' tecnica, un po' arte un po' mestiere, un po' poesia un po' prosa. L'importante è che non si faccia confusione: che non si scambi la storia della tecnica con quella dell'arte, la prosa con la poesia, il mercato col tempio. E non di meno: bisogna che il pubblico, di una simile medaglia, distingua entrambe le facce.

Avrebbe potuto sortirne un'esposizione noiosetta alquanto, perché sul cinema — arte e tecnica — si leggono indiscrezioni ovunque ed ogni giorno e perché il cinema incuriosisce e come arte e come tecnica; e per il curioso tutto va bene purché gli si racconti qualcosa di nuovo.

Ora, sul cinema, il libro di Georges Sadoul non dice proprio nulla di nuovo oppure tutto ciò che dice è nuovo. In altre parole: se credete di poter evitare questa lettura vi sbagliate perché Sadoul ricalca lo schema di molti altri libri ma ciò che dice sui singoli argomenti lo sentiamo ora soltanto. Che ricalchi schemi preesistenti è logico: provatevi a fare un libro cosí e vi troverete di fronte all'indice bell'e fatto: la produzione, la regía,

l'operatore, la recitazione, il montaggio, la censura. Le difficoltà si avvertono dopo, s'intende.

Dunque, per chi non ha la pazienza o l'interesse di leggersi l'« Histoire générale » è fatto questo libro, ma chi ha letto l'« Histoire » non è detto che perda il suo tempo leggendo anche queste duecento paginette in 16°.

Vorremmo dire anche come ci sembri indicata questa lettura per lo spettatore intelligente, cosí come la vedremmo volentieri sotto gli occhi di quei molti uomini « di cultura » che verso il cinema sono sempre e piú che mai scettici (perché ve ne sono ancora, sapete?): per chi nulla sa e tutto vuol sapere, per chi sa ma poco ricorda di ciò che lo interessa davvicino, per chi qualcosa ha letto ma poco — e non per sua colpa, come spesso accade — ha compreso e tutto — una buona volta — vuol capire. E' questa l'occasione.

Del resto, se ci teniamo cosí tanto ad insistere su questo primo e fondamentale aspetto del libro di Sadoul, anche a costo di passare per degli interessati imbonitori, è perché all'incirca, questa è stata la nostra esperienza. Per chiunque s'interessi di cinema, da vicino o da lontano, non è facile mantenersi « in linea » su tutto il fronte: se s'indaga nell'estetica si perde di vista la tecnica, e viceversa. E se si studia il lato sociale, si trascura piú di quanto non sembri il lato economico e industriale. Sadoul deve aver pensato a questo inconveniente progettando « Le Cinéma », ne siamo certi: e il libro è orientato in questo senso.

Sadoul ha inoltre un altro merito, comune ad ogni suo scritto: di essere un critico chiaro e di sapersi esprimere in modo avvincente anche nei temi piú ardui o, almeno apparentemente, nomenclativi. C'è, al fondo del suo stile, una limpidezza che gli viene dal saper sempre impostare gli argomenti su basi di stretta dialettica storica. L'educazione marxista di Sadoul è agile, sensibile: non si vuol dir nulla di nuovo riconoscendo ai marxisti di questo stampo il grande merito di saper vedere gli argomenti sotto tutti i punti di vista e in tutti i loro punti di contatto, attraverso ogni loro interdipendenza. Per questo, a Sadoul è possibile tracciare in sole cinquanta pagine una « storia » del cinema che è veramente tale. Per questo, il capitolo su « le film, cette marchandise » o quello sui « genres du cinéma » sono pagine risolutive assai piú di tante altre che conosciamo; cosí come a Sadoul è possibile, pur in assai poco spazio, portare lo spettatore di fronte a constatazioni alle quali autori come il Bachlin, per esempio (in « Histoire économique du Cinéma »), giungono attraverso un maggior numero di pagine.

* * *

« Le Cinéma » di Sadoul meritava un'adeguata diffusione in Italia: ci ha pensato l'editore Einaudi, pubblicandone la traduzione curata da Paolo Gobetti. E' augurabile che i lettori siano molti, non essendoci l'ostacolo della lingua come scusante, e fuori della cerchia degli specialisti e degli appassionati. E' necessario che i lettori siano gente « normale », cioè il piú possibile coloro che, al cinematografo, vanno per « distrarsi », per « ridere » (o per « piangere »), coloro che non frequentano i circoli del cinema, insomma tutto il pubblico italiano, o quasi.

Questa è una speranza assai vaga, s'intende, ma cosí scrivendo vogliamo dire che quella di Einaudi deve essere una esperienza da imitare, da seguire.

Corrado Terzi

J. P. MAYER: *British Cinemas and their Audiences,* Sociological Studies, Dennis Dobson, Londra, 1948.

In Gran Bretagna il problema del cinema in rapporto all'infanzia è stato affrontato nei suoi due aspetti: produzione e pubblico, e con tale premurosa coscienza che forse nelle isole britanniche si conta oggi la attrezzatura piú progredita, in questo campo, almeno nell'occidente auropeo. Infatti sono già numerosi i film appositamente ideati per la gioventú, e si hanno sale specializzate e cine-clubs per ragazzi; e il governo si occupa, attraverso speciali uffici, di questa attività destinata ad educare, a influenzare, a indirizzare il gusto dei fanciulli. D'altro canto, è nata in Gran Bretagna anche una letteratura sul « cinema e i giovani » — dove J. P. Mayer occupa già un posto di prim'ordine — e gli studi di carattere sociologico e psicologico, particolarmente dedicati ai giovani, procedono di pari passo col lavoro degli *ateliers,* dove si preparano i film per l'infanzia, e per le scuole e istituti superiori, e per tutti i pubblici in genere.

Il libro del Mayer, dato anche il titolo che porta, non si occupa soltanto del problema giovanile; ma a noi piace mettere soprattutto in evidenza questo tema: in Italia ancora cosí poco trattato e che si spera sarà invece affrontato con responsabilità nella prossima Mostra veneziana, in seno al Festival Internazionale del Cinema per i Ragazzi. Qui, a lato delle proiezioni, dovrà essere proposto l'argomento in tutti i suoi aspetti, perché anche in Italia ci si renda consapevoli di questioni che hanno un interesse estremo nel campo educativo. Questioni scientifiche e pratiche: se il film nuoccia o no ai fanciulli; quali film in particolare possono essere considerati come nocivi; quali provvidenze debbano essere prese perché il cinema, che in genere è nemico all'infanzia (e il Mayer lo dimostra nel suo studio dove raccoglie testimonianze dalla viva voce degli interessati) si risolva invece in un arricchimento della conoscenza dei giovani, in una educazione al bene, in un ausiliare dei loro studi. Se un apposito convegno tratterà questi ed altri punti non meno importanti, se il governo, la scuola, la produzione, si porranno ogni questione col desiderio di apportare un positivo contributo di risoluzione, se non mancheranno « premi » per i registi di cortimetraggi per i ragazzi (al pari dei documentarî), se si creeranno giornate di proiezioni speciali e sale adatte (come anche in Francia), se una legislazione protettiva aiuterà questo ramo dell'industria cinematografica (in Italia quasi inesistente) vedremo presto anche fra noi una parte della produzione volgersi e specializzarsi nel cinema per la gioventú, con vantaggio economico, per il lavoro accresciuto che dovrà essere svolto dai tecnici, con vantaggio morale per il controllo e il sano indirizzo che po-

trà essere dato ad una particolare opera educativa e d'intrattenimento, piena di responsabilità finora spesso insospettate.

Molti esempi sullo studio scientifico del film e delle sue influenze sul pubblico, infantile e adulto, ci vengono dati dai libri del Mayer. Già in *Sociology of Film* si era occupato su particolari influssi, di pensiero e di comportamento, determinati dal cinema negli spettatori, e sulle immagini dei film apparse nei sogni. In *British Cinemas and their Audiences* l'esame si fa piú approfondito, con questionari piú specificati. « Quali interessi suscitano in voi i film? Quali vi piacciono di piú? Con chi ci andate? Il film quale influenza genera nella vostra attività? Vi suggerisce il film imitazioni nelle maniere, nel vestire? Vi innamorate di qualche attore o attrice? Quali tentazioni e ambizioni vi dà lo schermo? Vi dà il desiderio di viaggiare o di vivere in casa? Vi convince d'essere soddisfatto dello vostra vita o no? ». Come si vede, da queste, e da molte altre proposizioni, è possibile farsi un orientamento piuttosto preciso delle disposizioni d'animo del pubblico, della sua recettività, delle sue reazioni. E siccome le interessanti risposte prospettate dal Mayer (con la collaborazione di una rivista illustrata cinematografica: *Picturegoer*) sono rese da lettori di età giovanile, molti dei quali accusano spesso degli *chocs* ricevuti da uno spettacolo cinematografico, è da ritenersi che non tutti i film sono adatti per la gioventú, e che anzi occorre una speciale cinematografia per la gioventú, onde evitare ai ragazzi spettacoli che, il piú delle volte, sono dannosi.

« Io non ricordo nulla di quello spettacolo » dice un sedicenne a proposito del primo film visto all'età di 4 anni « se non dell'impressione di paura che avevo provato ». Un dodicenne: « Mi piacciono soprattutto i film di *gangsters* e di *cow-boys*. Vorrei vivere in un *ranch*. Non sono contento della vita che conduco ». Un diciottenne: « Fin da cinque anni andavo al cinema. Mi hanno sempre colpito i baci dei protagonisti ». Un altro: « Ero molto piccolo. Proiettavano *Notre Dame*. La scena del campanaro con Esmeralda svenuta sul parapetto della cattedrale mi dette un tale *choc* che la risognai molte volte ». Un altro: « Frankestein mi riappariva di notte ».

Il punto piú importante che emerge da questi documenti, conclude il Mayer dopo aver presentato e commentato varie risposte, « è l'alta percentuale di impressioni di orrore e di paura riportate dagli spettatori in età infantile ».

E' una maggiore coscienza degli effetti del cinema, che il Mayer propone col suo libro; un piú alto senso di responsabilità verso il pubblico che entra in un cinema del tutto inconsapevole delle reazioni che le immagini, cui chiede divertimento e oblío, daranno invece a lui e ai suoi figli.

Mario Verdone

LO DUCA: *Le Dessin Animé,* Prisma, Paris, 1948.

Preceduto da una breve introduzione di Walt Disney, questo libro è dedicato alla storia, all'estetica, alla tecnica del disegno animato. Come tutte le edizioni Prisma, da quello splendido *Georges Méliès, Mage* alla ric-

chissima *Histoire merveilleuse du cirque* del Thétard, ci troviamo di fronte a un piccolo gioiello tipografico: carta, impàginazione, *clichés,* sono perfetti, e le pagine a colori dedicate a Grimault e a Walt Disney non hanno nulla da invidiare allo splendore dello schermo.

La documentazione di Lo Duca è, come sempre, ricca, personale, piena di risorse e capace di trarre partito da ogni ricordo, da ogni pezza d'appoggio, da un ghirigoro, da una lettera, da una medaglia. Col gusto dello storico colto e d'intuito, estrae da una fotografia e da un'immagine precinematografica, messe a confronto, un senso riposto del cinema, un qualcosa del cinema che esisteva anche millenni fa (pag. 9 e 125). E, tutto sapendo del disegno animato russo, dei pupi cèchi, dei disegni didattici e astratti, ci intrattiene piacevolmente sull'uno e l'altro argomento riservando il potere della maggiore comunicazione all'*immagine*: cosí che centinaia sono le illustrazioni sparse nelle 178 facciate del libro, spesso anche quattro, cinque, sei per pagina, disposte con eleganza e proprietà. E' l'influsso stesso che il cinema esercita sullo scrittore: e lo spinge a rendere visivo il suo *exposé.*

* * *

E nell'occuparsi del disegno animato, di questioni estetiche e storiche, e informando insieme i lettori italiani — attraverso le nostre riviste — dei maggiori avvenimenti cinematografici in Francia, Lo Duca non trascura di presentare al pubblico di *Le Monde Illustré* o di *Paris Théatre* le sceneggiature dei piú importanti film francesi degli ultimi anni. Oltre a *Dernières Vácances* (3 luglio 1948) di cui già accennammo in questa sede, l'infaticabile amico ha fatto stampare: *Le Corbeau* (4 ottobre 1947), *La Les Parents terribles* (11 dicembre 1948), tutti nei supplementi di *Le Monde Illustré; L'Aigle à deux têtes* e *L'Eternel retour* in *Paris Théatre de illustré; L'Aigle à deux têtes* e *L'Eternel retour* in *Paris Théatre* (n. 22). Inutile porre in rilievo il valore di questi film noti; ci siamo limitati ad esporre i dati dei volumetti, ad uso dei lettori che desiderano esserne edotti.

M. V.

Notiziario estero

Panorama del cinema portoghese

Sebbene da tempo in Portogallo si girino dei film, con piú o meno regolarità, non si potrebbe dire in verità che esista un cinema portoghese. Si può quasi affermare che alcuni paesi non sembrano particolarmente adatti al cinema anche se è necessario cercare una ragione nelle cattive condizioni tecniche ed economiche nelle quali si trovano coloro che intraprendono la produzione cinematografica. Perché esista veramente un cinema nazionale in senso artistico e di portata mondiale, è necessario ch'esso raggiunga un certo livello estetico e tecnico e comporti, se non proprio un messaggio, almeno alcune caratteristiche particolari nella forma, nello stile, nella scelta dei soggetti. Ed è questo appunto che ha sempre fatto difetto in Portogallo, tranne che in rare eccezioni.

Nel cinema, come in qualsiasi altra arte, per fare opera di valore bisogna avere qualche cosa da dire e saperla esprimere con originalità. E ai cineasti portoghesi è da rimproverare di non avere gran che da dire e di non aver ancora imparato a raccontare una storia semplice, di saper esprimere un racconto nel linguaggio filmico. In queste condizioni di lavoro i risultati sono stati naturalmente mediocri.

Ma alla base di questa situazione di completa mancanza di capacità, di indirizzo o di talento c'è anche un'assoluta assenza di una seria organizzazione industriale. Nella maggior parte dei casi, i film sono girati all'avventura e con un solo scopo: guadagnare denaro.

Analizziamo ora il cinema portoghese fin dalle sue origini. Nel 1896, a Porto, Aurelio Pais dos Reis girava i primi film. Il cinema nasceva allora e quegli ingenui e modesti tentativi che si ebbero dopo la celebre seduta del Gran Café a Parigi videro il Portogallo alla testa dei primi paesi che fecero del cinema. Alcuni anni dopo vi erano già le fondamenta di una vera e propria industria cinematografica. Nel 1918 veniva fondata la prima casa produttrice portoghese, la « Invicta film », fondata a Porto con vaste risorse finanziarie. Fu costruito il primo studio cinematografico, fornito del piú perfetto materiale allora in commercio. Il regista francese George Pallu firmò un contratto per dirigere una serie di film. Altri cineasti, operatori e artisti stranieri (Rino Lupo, Roger Lion, Maurice Mariand, Francine Mussey, ecc.) furono pure chiamati in Portogallo. E per sette anni (1918-1924) la « Invicta film », sempre in testa, e tre altre compagnie produttrici di dimensioni piú modeste, girarono trentacinque film che ebbero un buon successo. Taluni di questi film vennero anche venduti all'estero.

Sono di questa epoca tre opere importanti: *Sereia de Pedra,* diretto da Roger Lion dal romanzo di Virginia Almeida, « Obra do demonio »; *Os lobos* diretto da Vitaliano Rino Lupo e *Os olhos da alma,* ancora di Roger Lion e interpretato da Maria Emilia Castelo Branco, dal grande attore teatrale Eduardo Brazao, da Maxudian, Emilia Oliveira, Arthur Duarte (oggi regista molto attivo ma mediocre), Joao Lopes, Francisco Sena e Jean Murat (che debuttava nel cinema in quel tempo; piú tardi divenne un noto attore cinematografico in Francia). *Os olhos da alma* fu presentato a Parigi al « Cinema Select », nel dicembre del 1923. La critica fu molto favorevole e un giornale francese, parlando di Eduardo Brazao, diceva: « ses yeux plongent dans les consciences et regardent au delà des horizons humains »... il che oggi ci fa un poco sorridere (1).

Nel 1925 ha inizio la decadenza del ci-

(1) « Subsidios para a historia do Cinema Português », par Horta e Costa.

nema portoghese. La « Invicta film », dopo questa magnifica attività, cessa la produzione e chiude gli stabilimenti cinematografici che piú tardi saranno venduti e demoliti. Il cinema portoghese, da questo momento, si può considerare morto. Due o tre brutti film vengono prodotti ogni anno e questo è tutto. Sorge allora un nome che attira l'attenzione di tutti. Leitâo de Barros, giornalista e artista appassionato del cinema, tenta i suoi primi passi nell'arte filmica e ci dà un documentario pieno di promesse: *Nazare, plage de pêcheurs.* Pure sulla vita dei pescatori di Nazare è il suo primo grande film *Maria do Mar* (1928). In esso si nota l'influenza dei film russi dell'età d'oro. Era un film molto bello, con alcuni errori, che si colloca degnamente in testa a tutta la produzione nazionale. In esso c'era anche una ricerca di stile che, purtroppo, non è stata da noi piú sviluppata.

Leitâo de Barros introdusse in Portogallo il cinema sonoro con *A Severa* (1931) che riscosse un notevole successo. Questo film girato muto e sonorizzato negli studi francesi di Epinay, nonostante notevoli debolezze ci offre alcune belle immagini e qualche sequenza vivace.

Un altro regista si rivela in questo periodo: Manuel de Oliveira, che sarà il solo cineasta portoghese che abbia avuto sino ad oggi qualcosa di interessante da dire. Manuel de Oliveira comincia da dilettante con un ottimo film che resterà un'opera classica, che reggerà al paragone di opere straniere dello stesso genere. *Douro, faina fluvial* è un film d'avanguardia, in una certa misura influenzato dalla *Symphonie d'une grande ville* di Walter Ruttmann, e tuttavia diverso da esso e pur originale. Avremo modo di riparlarne. Quest'opera, presentata per la prima volta in visione privata il 21 settembre 1931 al Congresso Internazionale della Critica a Lisbona, ottenne un consenso unanime. Il grande critico francese Emile Vuillermoz, che lo presentò al Congresso, ne riparlò, al suo ritorno in Francia, in diverse occasioni, con grande entusiasmo. Il film fu presentato al pubblico solo tre anni dopo, con qualche taglio e un buon commento musicale.

In quest'epoca di transizione, dal muto al parlato, il cinema portoghese si trova a una svolta difficile ed è praticamente sprovvisto di mezzi tecnici. Nel 1932 nasce la produttrice « Tobis Portuguesa ». Essa cominciò col costruire uno stabilimento cinematografico a Lisbona da cui usciranno i primi film parlati portoghesi. Sembra che in questo momento il cinema portoghese imbocchi una nuova strada. Ma esso non compirà cosí rapidi progressi come si poteva sperare. Due o tre film all'anno, d'altronde senza pretese, realizzati quasi tutti da registi giovani in cerca di facile successo commerciale piuttosto che una buona qualità del soggetto e della forma nei loro film, è tutto ciò che si produrrà in questo periodo. Cotinelli Telmo trasporta nel cinema la commedia *A cançao de Lisboa* (1934); A. Lopes Ribeiro debutta, con la collaborazione di Max Nosseck, nel *Gado bravo* (1935), un film discontinuo, troppo lungo, ma con alcune buone sequenze e alcuni esterni riusciti; Leitâo de Barros porta sullo schermo un romanzo molto popolare, *Pupilas do senhor reitor* (1935), e dopo qualche tempo, gira *Bocage* (1936), un film alquanto ambizioso, con pretese storiche e *Maria Papoila* (1936), una commedia di gusto popolaresco. Tutti questi film, con le loro qualità e i loro difetti, vengono accolti con enorme simpatia in Portogallo ed hanno grande successo commerciale, ma non fanno progredire di molto il cinema lusitano.

« Sembra — scrive il critico Norberto Nobre — che i registi portoghesi abbiano sinceramente voluto fare un cinema che senza allontanare la simpatia del grande pubblico racchiudesse un'aspirazione artistica. Ma essi temono di realizzare conseguentemente questa aspirazione. Ciò nonostante, sarebbe bastato soltanto (con gli stessi mezzi di cui disponevano) realizzare semplici storie dotate di una certa logica e capaci di suscitare una certa emozione nel pubblico, storie vissute da personaggi psicologicamente profondi e umani. Ma i cineasti portoghesi, anche i piú geniali hanno dato prova di un'assoluta mancanza di ambizioni artistiche ed hanno sempre preferito andare incontro al cattivo gusto del pubblico » (2).

Nel 1938, Jorge Brun do Canto, che si era già cimentato come dilettante ai tempi del muto, ci offre un film molto interessante e pieno di promesse: *A cançao da terra,* dove riversò tutto il suo ingegno e tutto il suo denaro. Film giu-

(2) « Horizontes de Cinema » par Roberto Nobre.

statamente bene accolto da tutta la critica. Benché opera di un regista alle sue prime armi, con tutte le debolezze imputabili all'inesperienza e alla mancanza di mezzi tecnici, esso raggiunge o anche supera, quanto al soggetto e alla qualità della composizione, le opere di coloro che l'hanno preceduto. Per quanto Brun do Canto abbia via via acquistato maggiore semplicità e abilità nei film successivi (*Joao Ratao,* 1940; *Lobos de serra,* 1942; *Fatima terra de fé,* 1943; *Un homem as direitas,* 1944; ecc.); non si può fare a meno di rilevare la fondamentale superficialità, la pochezza tecnica e l'assenza assoluta di autentiche preoccupazioni psicologiche ed estetiche in queste opere commerciali.

La maggior parte dei film che altri cineasti (Arthur Duarte, Armando Miranda, Perdigao Queiroga, Henrique Campos, Eduardo Maroto, ecc.) girano dopo il 1939 fino ad oggi non escono dalla mediocrità.

La produzione portoghese si è sviluppata in questi ultimi tempi e dispone ormai di eccellenti mezzi tecnici (i laboratori e il nuovo stabilimento della « Lisboa-Film » sono assai bene attrezzati), ma non ha realizzato che pochissimi film adatti al pubblico straniero e provvisti di quel minimo di qualità artistiche al di sopra della media che ad essi occorrono. « E' penoso vedere, — scrive il critico Manuel de Azevedo, — come, spesso, coloro i quali hanno cominciato la loro attività con opere di un certo interesse dove si notava dell'intelligenza, dell'originalità, e una ricerca di stile, siano caduti, in seguito, nella volgarità, nel piú piatto spirito commerciale. E poiché i produttori sono caduti nell'errore di credere che per rendere un film vendibile occorra di necessità discendere al basso livello di certo pubblico (che è considerato anche peggiore di quello che è in realtà), i registi spesso non fanno altro che soddisfare queste opinioni di cattivo commercialismo alle spese del cinema in quanto arte » (3).

Prima di chiudere questa rassegna sarà bene ritornare sui nostri passi e intrattenersi un poco su alcuni film importanti e sui loro autori. Parleremo ancora di Leitâo de Barros. Nel 1941 egli produce *Ala arriba* (presentato alla Biennale di Venezia di quell'anno), un film sulla vita dei pescatori di Povoa de Varzim, nel quale egli raggiunge una nota di seria autenticità e di vera emozione drammatica soprattutto in alcune scene girate in mezzo a veri pescatori e sul luogo stesso del loro lavoro. Poi egli realizza la versione portoghese di *Ines de Castro* (presentato in Francia con il titolo *La Reine Morte*), film d'ispirazione storica e a proposito del quale Jean Queval scriveva su « L'Ecran Français »: « Cette tragedie historique tend à la beauté et à la grandeur. Il faut lui rendre ce juste hommage qu'elle y accede assez souvent d'un point de vue d'esthetique formelle. Mais le film est gâché par la theatralité indéfendable des comediens qui rappelle de « film d'art » (4). Nel 1946, Leitâo de Barros gira un altro film d'ispirazione storica a grande spettacolo: *Camoes* (presentato al Festival di Cannes). Tuttavia questo film non ha pretese d'autenticità biografica. Esso presenta solo alcune leggende sul grande poeta lusitano del XVI secolo: Luis de Camoes. Tranne qualche scena poetica dell'inizio e certa riuscita sontuosità di scene, resta freddo, superficiale, privo di realtà drammatica e umana. Leitâo de Barros ha certamente buone qualità di regista e ha già realizzato un gran numero di film nei quali non mancano scene e sequenze di un certo valore artistico. Ma, purtroppo, egli non ha ancora imparato (o non ha potuto imparare) il vero linguaggio cinematografico. Quello che a lui manca soprattutto è la capacità di raccontare distesamente. E, mancando di questa capacità di sintetizzare, unificare, comporre cinematograficamente, egli si rifugia nel facile gusto del folcloristico e del falso storico.

Anche di Antonio Lopes Ribeiro, ex-giornalista, uomo dinamico, critico acuto, abbiamo già detto qualcosa. Egli si dedicò in parte a film di propaganda politica di nessun valore cinematografico. Un film di Ribeiro che si può dire quasi riuscito è *Amor de perdiçao,* tratto dall'opera romantica dello scrittore portoghese Camilo Catelo Branco, film quasi senza azione e tutto affidato al gioco interiore dei personaggi. Altro suo film da segnalare è *A visinha do lado,* tratto dall'opera teatrale di André Brun e che restò tuttavia una « commedia filmata ».

Il terzo nome su cui è bene spendere qualche parola è quello di Manuel Oliveira, già citato piú sopra. Questo giovane regista rappresenta per il cinema

(3) « Ambiçoes e Limites do Cinema Português » par Manuel de Azevedo.

(4) « L'Ecran Français » n. 140, Mars 1948.

portoghese un caso tutto particolare e nuovo. Egli non ha fatto dei film per guadagnare denaro e non vorrebbe nemmeno fare del cinema per vivere. La sua aspirazione sarebbe quella di fare del cinema per soddisfare il suo bisogno d'arte e di esprimerlo in un modo o in un altro. Egli potrebbe essere anche un pittore, un poeta, un narratore o un musicista, ma il suo linguaggio sarebbe sempre quello delle immagini. Si potrebbe dire che Oliveira pensa « cinematograficamente ». E basterebbe per questo leggere le sei o sette sceneggiature da lui scritte: sceneggiature che non sono state ancora realizzate perché non si è trovato ancora un produttore intelligente e capace di comprenderne il valore. Se avesse avuto la fortuna di vivere, per esempio, a Parigi, o un po' di coraggio, egli oggi potrebbe occupare nel cinema mondiale un posto simile a quello di un Gremillon o di un Marcel Carné. Il suo primo film, *Douro, faina fluvial,* che documenta la vita dei lavoratori del porto (realizzato in collaborazione con l'operatore Antonio Mendes) ha rivelato delle qualità veramente eccezionali. Si potrebbe dire che Antonio Mendes è per Oliveira quello che Tissé è stato per Eisenstein, che Clyde de Vinna è per Van Dyke (5).

Sul soggetto di *Douro, faina fluvial,* il critico francese Emile Vuillermoz ha scritto: « Manuel de Oliveira e il suo operatore Antonio Mendes hanno veramente organizzato sotto i nostri occhi un fantastico balletto di acqua e di ferro. Mai il nuovo poema dell'architettura di ferro e la poesia eterna dell'acqua era stata espressa con piú forza e intelligenza. Bisogna lodare questi due artisti del cinema rivelatisi con questo film. Ecco due giovani artisti che vedono e pensano cinematograficamente. Il loro occhio scopre subito nell'oggetto il punto di vista essenziale, l'illuminazione piú esatta, la forma piú espressiva » (6).

Solamente nel 1942 Manuel de Oliveira ebbe l'occasione di realizzare un nuovo film, il suo primo film a lungometraggio: *Aniki-Bobo,* opera di fiine poesia, d'una ingenuità tutta particolare, benché il soggetto fosse piuttosto misero e discutibile. Girato con degli autentici ragazzi di strada, e quasi interamente in esterno a Porto (anche questa volta la fotografia era di Antonio Mendes), questo film permeato d'un simbolismo lirico non era un'opera perfetta ma certo interessante, sincera e originale. Soprattutto, cinematografica. Purtroppo Manuel de Oliveira non ha fatto in seguito altri film e per le stesse ragioni che facevano dire a René Clair: « Le cinéma est le champ où s'affrontent le plus vivement l'inertie hostile de la médiocrité et les intelligences creatives »...

Ancora una parola prima di terminare. Se le esperienze in collaborazione fra spagnoli e portoghesi non hanno avuto dei risultati soddisfacenti dal punto di vista artistico, la produzione portoghese sta acquistando, da sola, uno slancio tutt'altro che disprezzabile. Il Governo ha promulgato una legge di protezione per il cinema nazionale ed accorda, volta per volta, dei prestiti che incoraggiano non poco la produzione. C'è da sperare dunque che, con questi aiuti e con i mezzi tecnici di cui i cineasti portoghesi possono oggi disporre, la produzione prenda in breve tempo delle strade piú ambiziose.

Alves Costa

Nota. - *Non si possono passare sotto silenzio i notevoli errori commessi da Marcel Lapierre, nella parte del suo libro* Le cent visages du cinema *dedicata al cinema portoghese. Evidentemente l'autore non ha potuto procurarsi informazioni da fonti sicure. In questo modo le pagine che Marcel Lapierre ha dedicato al cinema portoghese sono piene di inesattezze, lacune ed errori madornali. Un solo esempio: Lapierre cita nomi di nessun valore e tralascia l'opera di Manuel de Oliveira e Brun do Canto.*

Il cinema italiano è molto conosciuto nel Portogallo. A suo tempo, un notevole numero di film della vecchia scuola sono stati presentati nel Portogallo con grande successo e si ricordano ancora i nomi famosi di Bertini, Menichelli, Hesperia, Jacobini, Emilio Ghione, ecc. Ultimamente alcuni film della nuova scuola: Roma, città aperta, Paisà, Un giorno nella vita, Vivere in pace, Il bandito, *ecc., sono stati presentati al pubblico portoghese con meritato successo. A questo riguardo è doveroso menzionare l'apporto del cine-club di Porto, « Clube Portugues de Cinematografia », che, per primo, ha segnalato e messo in evidenza il valore e la portata dei film italiani del dopoguerra.*

(5) « Movimento », Revue cinématographique, année 1934.
(6) « Le Temps », 3 octobre 1931.

I film

La terra trema

Origine: Italia, 1948 - *Produzione*: Universalia - *Regía* di Luchino Visconti - *Soggetto e sceneggiatura* di Luchino Visconti - *Fotografia* di G. R. Aldo - *Assistenti:* Franco Rosi *e* Franco Zeffirelli - *Tecnico del suono:* Vittorio Trentino.

Esistono film facili da giudicare e film difficili. *Stagecoach, Ladri di biciclette, Mürder, Le Jour se lève, La terra trema* sono difficili. Son film innegabilmente dotati di una carica eccezionale, che ci colpisce subito, ma questa stessa carica ci suggerisce poi una infinità di interrogativi: di che polvere è fatta? A quale miccia s'accende? In quale direzione intende esplodere? Cosí l'esame critico si insabbia nel terreno della probabilità, e si possono leggere frasi di questo genere: « *Se abbiamo ben capito,* la conclusione *dovrebbe* essere quella di un'anarchia moralistica... ». E' Carlo Bo a proposito del *Verdoux.* Incompetenza? O non piuttosto perplessità, legittimata dalle tante discussioni che il film ha suscitate?

Anche *La terra trema* ha avuto da una parte violente negazioni, dall'altra apologie incondizionate. Indubbiamente è un'opera che disorienta, e questo è un dato positivo. « Il porte en soi — disse Gide di Ch. L. Philippe — de quoi désorienter et surprendre, c'est à dire de quoi durer ». Le opere durature sono sempre frutto di un rapporto dialettico tra l'autore e il mondo. L'autore intende moltissime cose: descrivere, narrare, smascherare, inveire, commuovere, e se talvolta un proposito contamina l'altro e la chiarezza ne è compromessa, poco male. L'arte *può* non *deve* essere chiara.

Nei riguardi di Luchino Visconti la critica si è generalmente indotta a discussioni polemiche e ideologiche tali da confondere piú che chiarire le idee. E il solo riconoscimento di quel suo istinto che lo porta a violentare cosí francamente un testo teatrale o uno scenario cinematografico non basta a delineare un giudizio. Se le virtú di Visconti consistessero unicamente in questa attitudine e abitudine di violenza, e non fossero che questo, se non potessimo cioè considerare tale attitudine come uno degli aspetti esteriori di un'intima e a suo modo coerente capacità creativa, il tono del nostro discorso diverrebbe presto mondano.

Ma è chiaro che il regista di *Ossessione* e *La terra trema,* di *Parenti terribili, Adamo, Zoo di vetro, Euridice, Via del tabacco, Troilo e Cressida,* ecc., merita un altro tono, un'altra considerazione. Perché è prima di tutto come autore che Visconti si impone. Come autore di *La terra trema* in particolare, perché qui è una sua esperienza intellettuale che giunge alla poesia. Certamente *Ossessione* era un film piú caldo. L'ho rivisto recentemente, è uno di quei film che non invecchiano, anzi col tempo svelano la loro autenticità. Ma c'è in *Ossessione* uno stimolo sentimentale autobiografico che impedisce alle immagini di acquistare quell'esistenza staccata e fatale che è propria delle grandi opere, in cui il personaggio ha con l'autore una somiglianza lontana, inafferrabile, segreta.

E' il caso del film siciliano, i cui personaggi sono figli adottivi di Visconti; egli li ha fatti suoi durante il sopraluogo in Sicilia; ha scelto quelli piú suoi. " Ho trascorso il Natale con i *miei* pescatori... » mi scriveva in quel periodo. Ed è questa la sua forza piú concreta, questa capacità di adesione, di entusiasmo, di sacrificio. Perché non bisogna dimenticare che alla causa poetica di *La terra trema* Visconti ha sacrificato tanta parte di sé stesso. Il Visconti cosmopolita, mitteleuropeo: tutto il Visconti che si sarebbe calato invece in un film come *Il processo di Maria Tarnowska,* se i pro-

duttori avessero capito che proprio quel film bisognava lasciargli fare (e lo avrebbe fatto benissimo). Acitrezza, evidentemente, non ha niente a che vedere col mondo di Visconti, i suoi abitanti sono di razza e sangue diversi, ma forse è possibile indicare proprio in questo distacco originario tra autore e ambiente; tra autore e personaggio, la ragione di un risultato cosí puro liricamente. Non direi quindi esatto quanto scrive Renzi su « Bianco e nero » (N. 2, 1949, pagina 69), e cioè che « anche Visconti rischia l'accademia della rivoluzione: poiché la intende come una mitologica e ' ormai data ' necessità storica, da contemplare con aristocratico distacco ». L'affinità di Visconti col mondo dei pescatori di Acitrezza è, sí, elettiva, ma dire che l'opera di Visconti porta il marchio della « fredda e preziosa premeditazione » è per lo meno avventato, trattandosi di un film girato come sappiamo, senza sceneggiatura, davvero romanticamente, metro per metro, inseguendo ora questo ora quel motivo, il dialogo scoperto sulle labbra degli stessi interpreti. Quale premeditazione, dunque? Ma se per sottolineare l'aspetto sociale della vicenda Visconti ha fatto ricorso al commento parlato, che, appunto per la sua funzione specifica, rimane estraneo all'opera, didascalia al quadro. Senza dire che lo schema è poi quello di Verga, che non era certo un marxista. Si obbietterà che, a parte lo schema, *La terra trema* è abbastanza lontano da Verga, ed è vero. L'ambiente è quello, quelli sono i personaggi, il mare, il nespolo, ma lo spirito è differente. Il motivo verghiano della famiglia come unità religiosa in Visconti non c'è; qui c'è una famiglia intesa come cellula sociale, come classe di individui. Vi sono dei personaggi meno primitivi, piú nuovi, che sono tutti un po' 'Ntoni: i suoi amici come le sue sorelle. Il concetto di giustizia già li pervade. Si può dire, paradossalmente, che *La terra trema* è il seguito dei Malavoglia. Ma come non considerare che il libro è del 1881, mentre il film è del 1948? Non possiamo rimproverare a Luchino di essere un uomo del suo tempo, di leggere i giornali, di avere delle idee politiche. Per noi, per il cinema italiano (e non solo italiano), è importante che Visconti si sia recato in Sicilia, abbia osservato, visto e inventato. Soprattutto questo: inventato. *La terra trema* va considerato come una complessa invenzione poetica. Non tutto è poetico, ma dove lo è, lo è in modo alto.

L'etica di Visconti è umanissima e si identifica con la sua arte. Ma quando fra l'una e l'altra si verifica una frattura, allora è la retorica che spunta, è il brutto. I ricchi commercianti di pesce che mangiano pasti troppo lauti, la risata grassa dell'uomo contro la parete su cui spicca la scritta mussoliniana, certi discorsi di 'Ntoni in barca durante la notte: sono immagini che non nascono dalla stessa felicità di creazione che anima invece quelle dedicate alle due sorelle, ai fratellini. Sono, queste due sorelle, i personaggi piú belli del film. Cosí accorata e saggia l'una, sognante e irrequieta l'altra, entrambe condannate alla malinconia della miseria, al letargo. E quei bambini macilenti, vestiti di stracci, che spuntano nei ' totali ', nelle ' panoramiche ', per poi scomparire dopo aver dato un'occhiata stupita ai grandi o ascoltato una favola. E tutti gli altri personaggi anonimi che popolano gli sfondi in un giuoco continuo, che per essere poco appariscente non è meno essenziale alla verità dell'insieme. In nessun altro film italiano si riscontra una tale inventiva tecnica, una cosí moderna funzione della tecnica, dagli effetti panfocali ai lunghi movimenti di macchina, dalla inquadratura come documento composto armonicamente alla fotografia lucida e incisiva. Movimenti di macchina che scoprono sempre qualcosa, sia pure un semplice atteggiamento o gesto; inquadrature che dicono veramente qualcosa, anche un semplice stato d'animo; fotografia che dà sempre, potentemente, un clima. Saremmo sulle orme dell'Olivier di *Amleto,* se qui non si trattasse in sostanza di un tecnicismo fine a sé stesso. In Visconti la tecnica è davvero al servizio della poesia. Si pensi all'arrivo dei pignoratori nella casa del nespolo. Li vediamo nella strada, dapprima, arrivare verso la porta del cortile; poi dalla porta di casa li vediamo entrare nel cortile; poi da una seconda porta interna li vediamo entrare nella casa: si ha il senso di una autentica, inesorabile invasione. Si pensi alla scena d'amore fantasiosamente risolta con quella corsa ariosa per prati e rocce, col rumore del mare, e di un treno, se ben ricordo; alla scena degli ubriachi di notte, col suo ritmo interno lento, ondulato, e il fischiettare soddisfatto e osceno del

maresciallo; e quel singolare momento in cui 'Ntoni ritorna dall'avere ipotecato la casa, ed è una bellissima mattina ad Acitrezza, le donne sono sui terrazzi e parlano forte tra loro; grida, risate, richiami, rumori, echeggiano nell'aria limpida, e 'Ntoni si stende sull'erba, le gambe accavallate in primo piano. C'è qui una intuizione precisa e sensibile della Sicilia e della sua gente, c'è l'interpretazione esatta di un concetto di Dino Garrone relativo ai personaggi verghiani: « Il cosmo è il loro grande orologio ».

La terra trema è un film che non va troppo approfondito criticamente. Bisogna cercare di scoprire il segreto della sua poesia in quello che muove in noi, bisogna coglierne le vibrazioni in superficie, quanto insomma di istintivo, illogico, inconsapevole esso rispecchia. Chi conosce Visconti sa che hanno tanto più peso, e sono tanto più suoi, i suoi gesti delle sue parole. Qui sono suoi gesti le sequenze citate, le voci e i rumori della partenza per la pesca all'imbrunire, le canzoni dei muratori, la luce livida del temporale, le inflessioni di voce della sorella minore e gli atteggiamenti della maggiore, la veemenza di 'Ntoni e la rassegnazione della madre, e tante altre cose nelle quali, a parte l'inevitabile polemica sociale che si portano dietro, si trovano il tono e il timbro più sinceri della voce poetica di Luchino Visconti.

m. a.

Rassegna della stampa

Cinema e pittura

I rapporti nuovi tra il cinema e la pittura, quali sono stati delineati da alcuni saggi fondamentali recenti — da La vita di Cristo *di Emmer e Gras al* Rebuns *di Storck — vengono fissati da Raymond Barkan su « Parallèle 50 », in funzione d'una prima definizione teorica generale delle possibilità dell'arte cinematografica in quel campo. Cogliamo tali note dell'eminente critico parigino.*

Pensiamo che i saggi di Luciano Emmer ed Enrico Gras sugli affreschi dei Primitivi italiani, e il *Van Gogh* di Gaston Diehl e Alan Resnais, o il *Rubens* di Paul Haesaerts e Henri Storck debbano essere considerati come opere d'un significato cinematografico molto piú vasto, rispetto a quello della maggior parte dei film normali. Sono opere che danno un'emozionante sensazione della virtuale onnipotenza della macchina da presa.

Siamo sempre stati abituati a vedere il cinema dar vita a materia di vita stessa: lo vediamo ora dar vita ad un dipinto, penetrandolo. Vediamo i primi piani moltiplicare prodigiosamente le dimensioni d'un personaggio che nella tela può esser anche minuscolo: e la panoramica, dopo un secondo o meno, ci dà la visione d'insieme: come l'occhio umano non può fare. Ma l'impressione piú emozionante la dà la carrellata: il movimento della macchina in avanti verso il quadro vuol dire la penetrazione, l'immersione nel quadro stesso: sparisce la cornice con le sue limitazioni, e il mondo dell'artista domina tutto lo schermo: l'intensità espressiva che raggiunge l'immagine, a questo punto, non ha pari. Si può parlare non solo di esplorazione della pittura, ma anche di trasfigurazione di essa. E si consideri che ciò avviene, in sostanza, solo attraverso movimenti meccanici della macchina: non si può non definire sorprendente il fatto di cultura, di intelligenza, di sensibilità cinematografica, artistica, e di invenzione estetica, che trasfigura sul piano d'arte quella concatenazione meccanica di movimenti animatori quell'impressionante confronto continuo tra il mobile e l'assolutamente immobile, che è l'elemento eccezionale di questo genere cinematografico.

La vita di Cristo e *Il Paradiso Terrestre* di Luciano Emmer ed Enrico Gras mostrano che i due autori hanno tratto una vera e propria sceneggiatura dalla loro contemplazione degli affreschi immensi di Giotto, dei Primitivi e di Jerome Bosch. Grazie ad un canevaccio drammatico cinematografico, teso con fervore a ricreare il clima mistico ed artistico di quei grandi pittori, la macchina analizza, penetra, anima gli affreschi in forma talmente prodigiosa da dare la sensazione che le immagini siano scosse dalla loro staticità. Tutto prende vita: e i volti di Cristo e della Vergine, nei primi piani, esprimono una umanità, e una luce mistica, e giungono ad una potenza di espressione, che nessun attore o attrice potranno mai dare.

E che dire di *Le monde de Paul Delvaux?* La macchina ci fa penetrare immediatamente in quel mondo di colonnati ellenici stranamente popolati di nudi femminili e di cadaveri, dai quali comincia ad esalare un clima poetico che non ha uguali in nessun film espressionista. Questa fantastica *suite* di immagini orchestrate da Henri Storck ci rivela di un colpo, potentemente, l'erotismo macabro e il gelido splendore della visione surrealista dell'artista belga.

Ma l'opera piú considerevole, in tal genere, è certamente *Rubens,* e non soltanto per il suo lungo metraggio e per la grandiosità del soggetto. E' un'opera enorme, che non si limita ad aiutarci a scoprire i diversi aspetti della pittura di Rubens, ma la studia, invece, sottomettendola ad una analisi minuziosa, critica. C'è la giustapposizione, con vari espe-

dienti cinematografici, di due quadri, ad esempio, per mostrare la differenza stilistica tra un Rubens e un Memling: schemi animati mostrano il ripetersi di certe strutture che compaiono piú spesso nelle composizioni pittoriche dell'artista fiammingo: e si arriva a far rilevare, sempre con mezzi cinematografici visivi, perfino l'influenza che ebbe su Rubens il Rinascimento italiano. Il critico d'arte Paul Haesaerts, intelligentemente seguito dal regista Henri Storck, si serve mirabilmente delle mille risorse della macchina da presa, ai fini della sua interpretazione estetica dell'opera di Rubens. E, in questo magnifico film, l'arte del grande fiammingo impressiona ed esalta, con un fluire di immagini di florida vita, di carni rosee e calde, di forme luminose e musicali.

Da tali film appare già chiaro che l'arte ha, in generale, molto da guadagnare in questo incontro intimo tra il cinema e la pittura, pur appena iniziato. Qualche volta, possiamo dire, il cinema sarà al servizio della pittura: e qualche volta sarà questa a servirlo. In quest'ultimo caso il cineasta tenderà a creare di nuovo l'opera, con la sua macchina da presa, imprimendo alla composizione il proprio ritmo, la propria sensibilità drammatica e poetica. Nell'altro caso il cineasta farà della sua macchina da presa un prodigioso strumento votato alla scoperta della pittura e alla divulgazione della conoscenza di essa. Il *Rubens* apre ricchissime prospettive in tal senso. E giova ricordare anche il *Matisse* di François Campeaux, dove è stata usata, tra l'altro, la ripresa col rallentatore per poter dare l'idea del particolare ritmo del pennello di quell'artista.

Il cinema si è rivelato un ausiliario prezioso per le scuole d'arte: ad esso è possibile rivelare tutto di un'opera e del suo creatore, e spiegare la sua genesi, gli aspetti originali del suo stile, e rendere tanto piú comprensibile il suo messaggio, perpetuandolo ancor piú. Il cinema può anche diffondere domani nel gran pubblico il gusto della pittura: quello che il visitatore d'un museo, tanto spesso frettoloso e sprovveduto, non vede, il cinema può rivelarlo ed in forma emozionante, in profondità. E, se il cinema in bianco e nero ha già di per sé tale emozionante potere, cosa sarà quando il colore verrà perfezionato al punto tale da rendere la minima sfumatura cromatica del dipinto? Si tratta, per il cinema, di adempiere una missione splendida: quella di sviluppare nella massa l'anelito verso il bello, e di affinare la sua sensibilità artistica potenziale.

Raymond Barkan

Riassunto in francese ed inglese dei principali saggi e note

CINEMA SOVIETICO DEL DOPOGUERRA par Glauco Viazzi.

Cet essai, très informé et plein de documents d'un particulier intérêt, nous donne le panorama complet du cinéma soviétique de l'après-guerre. L'auteur est non seulement un des meilleurs critiques du cinéma mais il a dédié des études spéciales au cinéma soviétique.

PER UNA TEORIA DINAMICA DELL'ESPRESSIONE CINEMATOGRAFICA

III. Il montaggio par Giuseppe Masi.

M. Masi continue ici la troisième et dernière partie de son essai, et il s'occupe, avec la compétence et precision qui lui sont propres, de la théorie « dinamique » du découpage.

IL LINGUAGGIO FILMICO E LE ULTIME RICERCHE TECNICHE par Claudio Varese.

Les découvertes téchniques dont s'occupent aussi les critiques d'art en étudiant les problèmes de style, sont les mêmes problèmes que les critiques du cinéma doivent envisager en rapport aux films. Cet article, concernant les dérnières découvertes techniques du cinéma, est dédié à ce sujet et l'auteur appuie la théorie à nombre d'exemples fort instructives.

TIPO E INDIVIDUO NEL CINEMA E NEL TEATRO par Umberto Bosco.

L'auteur compare dans cet essai l'acteur du théatre à l'acteur cinématographique, en remarquant la grande difference entre les deux, et il s'occupe aussi de la difference entre le « tipe » et l'individue, selon les nouveaux méthodes des réalisateurs italiens, qui ont employé des acteurs improvisés comme intérprètes des leurs films.

PROBLEMATICA DELLE IMMAGINI par Rosario Assunto.

Le problème d'une « qualification » esthétique du cinéma est sans possibilité de solution dans la mésure dont l'*image animée* peut valoir en tant que médiation sensible entre la vie et la pensée, le phénomène et son être. Par conséquent, les risultats artistiques du cinéma ne doivent pas être recherchés dans une direction hors de la *réalité* repetée en images, mais dans une réalité transférée à son *verité* et à sa *valeur*.

CINEMA SOVIETICO DEL DOPOGUERRA by Glauco Viazzi.

This essay is a complete panorama of the Russian post-war cinema. The author, who has a special knowledge of the Russian film, here develops the argument in a most well informed and interesting way.

PER UNA TEORIA DINAMICA DELL'ESPRESSIONE CINEMATOGRAFICA

III. Il montaggio by Giuseppe Masi.

This is the third and last part of a long essay by Giuseppe Masi, and in this chapter the author deals, with his usual competence and exactness, with a « dynamic » theory of editing.

IL LINGUAGGIO FILMICO E LE ULTIME RICERCHE TECNICHE by Claudio Varese.

Art critics, in studying problems of style and consequenty of artistic creation, have to bear in mind technical discoveries. The same must be applied, in a much wider sense, to film criticism, where technical discoveries are of even greater importance. The author deals in this article with the last discoveries in film technique, and he supports the theory of the subject with many examples.

TIPO E INDIVIDUO NEL CINEMA E NEL TEATRO by Umberto Bosco.

There is a great difference between actors on the stage and in films, and the comparison between the two is traced in this article, with a special reference to « types » and individuals according to the new methods employed by Italian director in choosing as characters of their films non-professional actors.

PROBLEMATICA DELLE IMMAGINI by Rosario Assunto.

The problem of an aesthetical qualification of the cinema is wihtout possibility of solution, intended in the sense in which the animated image may be intended as a mediation between life and thought, between the phaenomenon and its essence. Consequently the aetistical results of the cinema have to be sought for not in the *reality* transferred in pictures, but in a reality brough back to its origin of " truth " and " worth ".

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Autorizzazione Tribunale di Roma n. 975

Società Grafica Romana - Roma, Via Cesare Fracassini, 60 - Telefono 390.200